STUDII EMINESCOLOGICE

5

Volumul *Studii Eminescologice* este publicaţia anuală a Bibliotecii Judeţene „Mihai Eminescu” Botoşani.
Apare în colaborare cu Catedra de Literatură Comparată şi Teoria Literaturii / Estetică a Universităţii „Al. I. Cuza” din Iaşi

CASA DE EDITURĂ „ATLAS-CLUSIUM“ SRL
(Director general: VALENTIN TAŞCU)
EDITURA „CLUSIUM“
(Director: NICOLAE MOCANU)

ROMÂNIA, 3400 CLUJ-NAPOCA, Piaţa Unirii 1
telefax +40-264-196940
e-mail: clusium@codec.ro

ISBN - 973-555-380-5

STUDII EMINESCOLOGICE

5

Coordonatori:
Viorica S. CONSTANTINESCU
Cornelia VIZITEU

CLUSIUM
2003

Lector: Corina Mărgineanu
Coperta: Lucian Andrei

Culegere, tehnoredactare, corectură:
Iulian MOLDOVANU şi Marius GLASBERG

Stilistică

Maeştri ai imaginarului grotesc

Petru URSACHE

Există între Eminescu şi Caragiale o serie de afinităţi elective (chiar acolo unde te aştepţi mai puţin) pe care istoria literară nici gând să le sesizeze la vreme. S-a observat cu meticulozitate exteriorul, imediatul, în relaţiile bune-rele şi îndelungate între cei doi mari contemporani. Şi ce bucurie pe vajnicul scormonitor de documente care putea să înşire micile neînţelegeri, cum se ameninţau cu pumnul, ce farse îi făcea *pişicherul* de nenea Iancu poetului cu plete lungi, rătăcit prin saloane sau pitit prin cine ştie ce boscheţi, cu ochii aţintiţi spre lună sau spre cine ştie ce balcon (Octav Minar, C. Stănescu etc.). Nimic mai contrastant, ni se spunea impardonabil şi cu ifos, între un visător şi un om *practic*, între un pesimist căzut în halucinaţiile unor istorii imaginare şi un comersant de Buzău cu firmă, vipuşcă şi faliment în palmă, între un răzvrătit încruntat care se luptă cu toată lumea şi-i înţeapă de satiră pe împuterniciţii zilei, burduşiţi de titluri, decoraţii, de imoralitate şi un ştrengar care vede peste tot mitici-mititei, se distrează ca la *drăgaică* şi-i dă zor că *nu luptă cu puterea*. Puţin-puţin şi poetul, grav, sentenţios şi incomod devine personaj comic, spre hazul *amicului*. Nu demult un criticastru, mergând pe panta producătoare de ameţeli a deosebirilor, ni-l livra pe adoratorul de îngeri cu păr blond şi ochi albaştri drept un alt Rică Venturiano.

Este momentul, măcar acum, în ultimul ceas, să se vadă şi cealaltă faţă a realităţii; dincolo de aparenţe, Eminescu şi Caragiale erau atât de uniţi în fiinţa lor tainică şi complexă încât putem spune că reprezentau (aproape singurii în epocă) umanitatea românească în forma ei cea mai înaltă, pură şi eroică. Ce-i unea oare în adâncurile existenţei lor? Simplu: veacul îi unea, cu toate dezastrele lui, cu răsturnările şi cu prefacerile care au răscolit omenirea, obligând-o să opereze

cu criterii nemaiauzite şi nemaivăzute în valorizarea raporturilor umane. Nu este vorba de un determinism simplificator, însă agitaţia şi angoasa care s-au instalat, încet şi sigur pe întinderea secolului, au produs roade imprevizibile, total nedarwiniste: se adună oameni care nu se aseamănă, se spun adevăruri pentru a nu fi crezute, se votează legi pentru a fi călcate în picioare, chiar de parlamentari. Nici spiritele alese nu se mai înţeleg totdeauna, în existenţa lor cotidiană, dar se bucură de privilegiul de a se regăsi în ficţiunea formelor poetice, pentru a *vorbi* una şi aceeaşi limbă, îndrăgită chiar şi de zei.

Fireşte, nimeni nu şi-l imaginează pe I. L. Caragiale scriind o poezie tip *Mai am un singur dor*, sau comedii cu personaje caricate, pe Eminescu. Fiecare cu înzestrarea şi cu îndemânarea lui. Există câteva excepţii atât de frapante, încât nu mai *întăresc regula*, ci dau la o parte orice logică normală. Este vorba de caricatura politică şi de moravuri, domeniu în care şi Eminescu, şi Caragiale au excelat deopotrivă. Poetul din *Scrisoarea III* se ia la întrecere cu dramaturgul din *O scrisoare pierdută*, ca să continue *competiţia* pe terenul articolelor politice, în cazul primului şi al *momentelor*, în privinţa celuilalt. *Scrisoarea III*, ca multe dintre capodoperele eminesciene, interesează nu numai ca formă finită, armonioasă şi pură, dar şi ca mărturie a unei mari aventuri poetice, a unui efort creator captivant ca spectacol în sine, în care geniul îşi dă măsura întregii fiinţe. Bătălia pentru forma frumoasă cere adesea sacrificarea unor segmente experimentale, ele însele de mare valoare. Iată de ce se cuvine să se apeleze şi la *variantele* eminesciene: imaginile caricaturate din forma finală a *Scrisorii III* nu pot fi percepute corect fără raportarea la anumite pasaje din variante, ca şi la opera lui Caragiale, la presa ilustrată a timpului, la întregul mental artistic al veacului. O grea răspundere îşi asumă cel ce încearcă să emită judecăţi de valoare în legătură cu *Scrisoarea III*. Din păcate, s-a procedat numai simplificator şi şcolăreşte, începând cu G. Panu care n-a înţeles nimic din creaţia poetului, până la autori mai noi, la mult regretatul Z. Ornea, de pildă.

Discuția începută aici are ca suport următorul brouillon din variantele *Scrisorii III*: *Dar ce-i în fund acolo, ce vuiet şi murmură/ De setleva, de mazù, de trag cartea pe față/ Ce lege se discută cu straşnică căldură?/ De foc unul l'apucă pe cel alt de mustață/ Un țipăt se aude urât: Scobeică fură/ Cu carte măsluită tâlharul ne înhață/ Şi cine-i roşcovanul buhav în fundul scenii?/ – Scobeică, ce'l trimise aci botoşunenii// Într'adevăr vr'o şase în fundul adunării/ Stau împrejurul mesii ca fii(i) unei secte/ Unu-şi scobeşte nasul cu unghia'n fundul nării/ Din plete-şi scoate altul micuțele insecte/ Scobeică e tăcutul prezdent a discutării/ Şi tuturor le'mparte la frunte mici proiecte/ Şi ei le țin ascunse în palmă, cată chior/ E importantă legea de şic... un stosişor*. Sunt şi alte exemple. Ele dovedesc strădania poetului de a asocia umorul cu satira, de a supune imaginea caricaturată, expresie a imbecilității politice, unui atac verbal necruțător. Personajul vizat cade victimă în două reprize, o dată prin transpunerea în imagine rizibilă şi grotescă (*bulbucații ochi de broască*), a doua oară prin abaterea urgiilor satirei asupra-i (*Voi sunteți urmaşii Romei...?*, *...cum nu vii tu Țepeş Doamne!*). Deocamdată varianta se mărgineşte la statutul de reprezentare bufă, ca în scrierile lui I. L. Caragiale: *Dar cine-i ceata asta cu nasuri înroşite/ Cu dârele prin barbă, cu fețele nerase/ Guri mari şi buhăite, mustețile sborşite/ Cu cismele cârpite, cămăşile soioase/ Privirile sunt crunte şi fețele'ncruşite/ Cu frunți mai mici de-un deget, cu cefe roşii groase.../ Ei sunt smântâna lumii.../ Când clopotul auzi'vei/ Să ştii că toți sunt față... s'au adunat bețivii./ Acolo prezidentul frizând o față calmă/ Că e cam după masă n'ar vrea să se cunoască –/ Şi cum îi vede astfel pe dragii săi de-a valma/ Întoarce: asupra tuturor scârboşii ochi de broască/ În fund unul mai scârnav îşi suflă nasul'n palmă/ Şi de surtuc o şterge, mahmur se uită, cască/ Berlicoco întinde a mână după clopot/ Tăcere pretutindeni, în sală câte-un şopot*.

Mulțimea se agită, vociferează, chipurile arată a fi aprinse de vicii, trupurile sunt îngroşate ori subțiate, după toate regulile grotescului. Nu sunt figuri destinate a fi prinse în versuri ori în proză, ci artelor plastice, desenului, picturii:

Ce comèdie-i aceasta? Bine! ştiu c-academie/ E sufficientemente rimă la scamatorie/ Ş-aşa dar şi prin urmare, pe Minerva şi Apollo!/ Ctitorul Mitiță Bosco-l vom numi de-acum încolo,/ Şi turbați aplauda-vom trucurile-i fel de fel:/ Bravo! Secretar perpetu, eternel! sempiternel!/ Şi promit c-o să petrecem bine… A, dar sapristi!/ Domnii mei, nu cumva care v-ați jurat a mă prosti?/ Auzi hal de ctitorie? ctitorie-boscărie,/ Alandala coconara! halimà, nu istorie!/ Bietul Dună răposatul, mare-al vremii caraghioz!/ Dac-ar mai trăi, Mitiță Bosco l-ar lăsa pe jos. Mitiță Bosco era porecla lui Dim. A. Sturza, om politic liberal şi secretar al Academiei. Să se rețină aglomerarea de epitete cu valoare negativă, ca şi jocul de cuvinte Bosco – boscărie – academie. Pasajul nu aparține lui Eminescu, după cum pare, ci este din epistola *Amicului meu Gion* de I. L. Caragiale. Şi următorul este semnat de autorul *Năpastei*, deşi, dacă ar fi fost redactat în versuri, iarăşi am fi tentați să-l punem pe seama lui Eminescu: *Într-o duminică, în ziua de Crăciun, mitocănimea era ca de regulă în păr la galerie. Se juca „Amicii falşi“, „Nos Intimes“ a lui Sardou. Se făcuse pe semne abuz de casă; se vânduseră mai multe bilete decât prescrie regulamentul: erau peste cinci sute de mitocani sus, înfierbântați ca la orice praznic: vorbeau, râdeau, se certau; şedeau unul peste altul; țipa unul strivit, ceilalți făceau chef – ceva nespus. Când să se ridice perdeaua, unul din loja din dreapta a galeriei începe să strige vesel pe altul din loja opusă:*

– Niță al Zamfirii! Niță al Zamfirii văduvii!

– Uite, mă! zice Niță către altul de lângă el; vezi, nene, mitocanii din Trichileşti şi de pe la Bonaparte a-nceput şi ei să vie la teatru… Oleu! (*Din carnetul unui vechi sufler*).

Se întâmplase ceva nou în secolul acela, în lumea artelor: triumful caricaturii şi al grotescului, cuprinzând nu numai artele plastice, dar şi formele literare. Aşa-zisul realism de tip balzacian, care s-a revărsat ca un noroi peste tot secolul, nu figura decât ca un eufemism moştenit din vechi timpuri. Ce înseamnă reprezentări corecte, conforme cu natura cuminte şi blândă? Mulțimile nu aveau răbdare, cum se vede şi din ultimele citate din Caragiale. Ele scăpaseră la

libertate şi la teatru şi doreau să se manifeste ca animalele sănătoase, inconştiente şi zburdalnice. Chiar şi puternicii zilei, cei care se bucurau de binefacerile Constituţiunii, pusă în rol după 1789, 1830, 1848 etc. s-au trezit apucaţi de neastâmpărul de a călca în picioare legile fabricate, aprobate şi publicate de ei înşişi. Ce Balzac, ce realism? Aici trebuia o mână forte, capabilă să înşface, aceste animale dezlănţuite, să le pună în faţă propriile diformităţi morale şi să le readucă în ţarcul legii şi al bunului simţ. Aşa a apărut *caricatura* ca un nou gen al artei, destinat să se afirme viguros în toată întinderea secolului şi în mai multe domenii ale vieţii culturale. Nu este vorba numai de a prezenta în culori şi în linii imposibile societatea prea zgomotoasă şi căzută în jocurile circare ale democraţiei burgheze, ci de a stabili măsura estetică a formelor caricate, adică disciplinarea lor într-un orizont de gândire specific întregii ideologii artistice. Aşa a fost redefinit şi impus *grotescul* în imaginarul artistic al epocii; o categorie de sine stătătoare, câştigând interes tot mai larg, adesea în defavoarea *frumosului* de tip clasicist şi chiar a *sublimului*. Mari personalităţi artistice şi literare l-au îmbrăţişat imediat, cu căldură, de la Victor Hugo la Ch. Baudelaire, de la Théophile Gautier la Eugène Viollet-le-Duc, unii teoretizându-l, alţii aducând elogii geniului caricaturii şi grotescului, anume francezului Honoré Daumier.

În anii '30 ai secolului al XIX-lea, apărea la Paris revista *La Caricature* sub direcţia ziaristului Charles Phillipon, un antimonarhist fără leac, neîncetat urmărit de poliţie, sancţionat zdravăn (amenzi, detenţii) pentru caricatura politică. I s-a alăturat cu entuziasm şi îndârjire Honoré Daumier, tânăr pictor încă necunoscut, cu aceeaşi fixaţie pe monarhie, ca şi patronul său, Phillipon. Daumier avea să iasă repede din anonimat prin caricatura politică. Nu-şi lua subiecte oarecare, ci figuri regale, pe bârdâhănosul Ludovic-Philip şi pe fanfaronul Carol al X-lea, cei doi suverani care au dus la mai multe revolte populare, ultima fiind Revoluţia din 1848. Două caricaturi, *La Poire* (*Para*) şi *Gargantua*, reprezentându-l pe Ludovic-Philip, i-au adus gloria lui Daumier, dar şi închisoarea. A urmat colaborarea de câteva decenii la *Charivari*, pe limba lui nea

Iancu, *Tărăboiul*, avatarul publicației *La Caricature*, avându-l ca director pe același Phillipon. Cu timpul, mai toate marile orașe ale Franței au fost prinse de patima pentru *Tărăboi*, adică au apărut pe piață publicații după chipul și asemănarea lui *Charivari*. Caricatura politică și de moravuri dezvolta cu succes acțiuni terapeutice, iar societatea începea să intre în normalitate. Daumier culegea toate laudele și pe drept, deoarece pusese temeliile unei arte noi, moderne, *caricatura* și-și vedea posteritatea asigurată printre marii cei mari. Mântuită de fantasmele *formelor diforme*, societatea franceză se pregătea, la sfârșit de secol, să se legene dulce în valsuri și în toalete *belle époque*.

Cum spunea o vorbă rea, dar adevărată, pe timpuri: *Când strănuta Parisul răsuna în București*. *Charivari* a făcut pui și la București. Caricatura se împământenise și în presa puterii, și în cea de opoziție, nu ca la Paris, doar într-o singură parte. Alături de articolul de fond, ea reprezenta sarea și piperul presei; avea surse serioase de alimentație, ce n-a visat nici o capitală europeană: Palatul regal, Parlamentul, Guvernul, Teatrul, Strada, locuri consacrate unde se aduna mitocănimea. Cele două pasaje decupate din variante eminesciene la *Scrisoarea III* reprezintă imagini caricaturate ale vieții parlamentare; altul, semnat de I. L. Caragiale, ne arată starea teatrului, instituție onorabilă, lăsată un ceas la dispoziția mulțimii proaste, dar fericite și libere de prejudecățile lumii civilizate. Eminescu și Caragiale, asemenea lui Daumier câteva decenii mai înainte, cu ochii pe mitocani. Poetul ținea sub observație Parlamentul pentru că-i țintea direct pe noii făcători de legi. Ca redactor la *Timpul* și răspunzând de pagina politică, se vedea chiar obligat să asiste la dezbaterile din Dealul Patriarhiei și să-i informeze pe cititori. Aveau mult haz chipurile vorbitorilor, aleșii națiunii. Îl descoperea și Maiorescu în *Retori, oratori și limbuți*, în gestica jucată, în promisiunile solemne, în *dorința* arzătoare de luptă pentru binele public. Eminescu poseda permanent un carnet de reporter, fapt confirmat de multe surse, unde-și nota amănunte picante. Acolo, pe dealul mitocanilor din Parlament, se întâl-

nea desigur şi cu alţi presari ori cu caricaturişti de profesie, care ţineau paginile ilustrate ale ziarelor.

Caragiale frecventa locurile mai proletare, cafenelele, berăriile, sălile de spectacole ieftine şi se amuza cu *amici* în deplină tovărăşie. Unele scene le transcrie în forma lor brută, vorba vine, ca la Eminescu din variantele amintite. Uneori, o făcea pe spectatorul nefericit (*Atmosferă încărcată*), pe justiţiarul (*Ofensă gravă*), pe savantul academic (*Literatura şi artele române*...), lăuda, se înfuria, moraliza, se mira, scontând pe efecte exact contrare. Alteori, imagina mici conflicte sau scornea farse pe care le juca cu jubilaţie; cu cât farsa părea mai naivă, cu atât ascundea chipuri de *charivari*. Aşa stau lucrurile în istoria unei epigrame, înfăţişată cu toată dispoziţia umoristică în *Cazu-Cuza*. Autorul îşi înştiinţează cititorii, cu prefăcută mirare, că, după ce a publicat, cu toată solicitudinea, o epigramă a lui D. Teleor, zis Ţaţa, *pentru limba lui prea înţepătoare*, Caragiale, pretinde el, s-ar fi trezit asaltat cu scrisori din public pentru a fi încunoştinţat că textul mai fusese pus în circulaţie, cu ani în urmă, sub semnătura unuia Cuza de la Iaşi: *Am rămas trăzniţi de nedumerire, zdrobiţi de ruşinea că fuseserăm atât de ignoranţi în istoria politică şi literară a patriei: să nu ştim că răposatul domnul Cuza, pe lângă unirea principatelor, împroprietărirea ţăranilor şi secularizarea averilor mănăstirilor secularizate, mai făcuse şi epigrame*. Epigrama lui Teleor viza *un burghez parvenit*. Ea arăta astfel: *E lucru natural,/ Iubitul meu amic:/ Cu cât te-nalţi mai sus,/ Cu-atât te văz mai mic*. La Cuza: *Te-ai înălţat atât de sus,/ Iubitul meu amic,/ Încât să nu te miri că-mi pari/ De jos atât de mic*. Farsa continuă, sub pretextul că originalul nu aparţine nici unuia dintre cei citaţi, ci unui neamţ, pur şi simplu. Acesta ar fi publicat un text anonim în *Fliegende Blatter* (*Foi volante*), revistă la care I. L. Caragiale mai face trimiteri şi cu alte prilejuri. Schema umoristică se cunoaşte din *O scrisoare pierdută*: nu Farfuridi, nu Brânzovenescu, ci „al treilea".

Aşadar, nu era vizat *un burghez parvenit*, ci însuşi Carol I, devenit personaj de caricatură şi grotesc. Lunga serie de epigrame din *Cazu-Cuza* venea în întâmpinarea unui

eveniment politic pentru care se făceau pregătiri costisitoare şi deranjante. În 1906, urma să se serbeze cu fast împlinirea a 40 de ani de la urcarea hohenzollernului pe tronul României, devenită regat. În replică, I. L. Caragiale a dovedit un curaj nebun, întrecându-l până şi pe celălalt nebun, confratele lui întru *tărăboi*, Eminescu: exact atunci a publicat *Mare farsor, mari gogomani*. Citim: *Că-n loc să poarte o tichie/ Ca un farsor ce este el/ Şi-a pus pe cap cu fudulie/ O cască mândră de oţel// Şi joacă-joacă prost, da-i iese;/ Stau paf toţi băieţii gogomani./ Paf! Din succese în succese,/ De douăzeci ş-atât de ani!* Ca să nu fie nici o îndoială privind obiectul critic, fostul rege este nominalizat şi înfăţişat în termenii caricaturii *Cazu-Cuza*: *Nobil metal nu e oţelul,/ Dar scump destul, destul de greu.../* ***Ca rol*** *fu mare mititelul!/ Hai, gogomani, la jubileu!* Când România a fost recunoscută ca regat de către *marile puteri* ale vremii, ca o formă de *intrare în Europa*, în onoarea aceluiaşi hohenzollern, Eminescu a republicat, tot în replică, *Scrisoarea III*, spre nemulţumirea generală a junimiştilor, îndeosebi a lui P. P. Carp. De atunci poetul a intrat sub severă observaţie.

Se disting două formule stilistice în întruchiparea imaginarului grotesc, pe care le putem urmări de-a lungul întregului secol al XIX-lea, fie în direcţia caricaturii politice, fie în aceea a caricaturii morale. Într-un caz artistul selectează *un tip*, un *acesta* (Hegel), după cunoscuta metodă realistă; îl deformează apoi prin linie şi culoare, pentru a scoate din el un demagog, un parvenit, un ticălos etc. Nu se practică tehnica sugestiei, a nuanţei, ca în comedia subtilă, ci se ia realitatea în toată nuditatea ei, demagogia în floare, parvenitismul agresiv, prostia pură. Adesea, autorul inventează un personaj încărcat cu toate defectele posibile, un calpuzan, pentru a fi invocat în orice împrejurare cerută de interesul momentan, politic sau moral. Daumier îl inventase grafic pe *sinistrul Ratapoi*, care îl reprezenta fie pe Ludovic-Philip, fie pe magistratul coborând *Marea scară a Palatului de Justiţie*, fie pe individul plin de importanţă acordând *premiul de poezie*. Caragiale îl avea pe *răposatul Duma*, Eminescu pe Cozmiţă, *pehlivan de mahala* şi trâmbiţaş obişnuit al bâlciurilor din

capitală, îl asocia când cu C. A. Rosetti, când cu I. Brătianu ori G. Panu, clienții din articolele politice.

Există printre brouilloanele pregătitoare la *Scrisoarea III* următorul text: *Halvailîul, Durakowski, Avedik, Antoniade/ Zevzecopol,/ Stavros, Mavros, Sucios, Polihroniade/ Mihalovici, Krapusnoiskoi, Ibrailoff şi Perekides/ Pericli şi Bostanovlu, Valcic, Staicic, Raicic, Made,/ Haimel, Erdöd, Kalpka, Huschke, Fluncker, Schude, Schmeisig, Schulem,/ Pufke, Moses, Itzig, Zulig, Avercum, Naftuli, Schmade/ Eşti în țara berei mîndre, ş-a cîrnaților cu piele/ Eşti în sînul şi brigantei de azi Elade,/ La Muscal vei fi, la Turcul ce domneşte multe neamuri,/ Eşti în patria musteței iubitoare de pomade?/ Ba tu eşti în România căpătîiu de venituri/ Unde-a fi calmuc, iubite, e frumos şi ți se şade/ Unde cel venit scutitu-i de orice greu şi datorie/ Ş'unde vița cea străveche de Român ce-l sudui bade/ Poartă'n spatele'i nătînge pe orişicare'i vine minte/ Să clocească a lui sămînță pe-ăst popor ce-i duce'n spate...* Nici o poetică din lume nu ne ajută să desluşim natura acestei ciudate scrieri, măcar în aspectele elementare. Ce sunt acestea? Versuri, inventar de nume? Nici prin gând nu ne trece că, transpusă în limbaj grafic, această simplă înşirare de nume reprezintă un început de capodoperă. Adevărul iese la suprafață printr-o simplă comparație. La Daumier (şi nu numai) găsim ceea ce s-ar putea numi caricatură de grup, o formulă plastică fericită şi bine aleasă pentru forța diabolică pe care o asigură grotescului. Secolul al XIX-lea a prins gustul întrunirilor publice, al aglomerărilor de membri şi de societari. Iată litografia intitulată *Publicul salonului*, oameni gravi, îmbrăcați în negru şi urmărind cu privirile ațintite, aceleaşi, nediferențiate o realitate care nu se arată. Nu licărul de viață care particularizează fiecare chip contează, ci ansamblul înghețat şi sumbru; sau *Drama* ori *Antract*, opere inspirate din lumea teatrului. Ele reprezintă doar mulțimi de capete săltate, întoarse, prea lungi, prea rotunde, mirate, întrebătoare, totul redus la mişcare, la zgomot. Şi Caragiale îi aduce pe mitocani la teatru, ca ființe întoarse la starea de zoo. La Eminescu, mulțimea este caricată prin reducerea individului la un nume semnificativ. Tocmai

de aceea se afirmă ca o forță oarbă, cu mult mai agresivă decât în operele lui Daumier ori ale lui Caragiale, printr-un fel de tăcere amenințătoare, ca şi prin orgoliul purtat de fiecare în secret, de *burghez parvenit*, de *proprietar*, de politician.

Atât I. L. Caragiale cât şi M. Eminescu nu au dat curs, decât într-un sens secund, formelor caricate la modul grosier. Îndeosebi poetul a preferat stilizarea lor, adică rescrierea în direcția estetizării, păstrându-le în imaginarul grotesc (*bulbucații ochi de broască*), doar în notițe, aşa cum le receptase în spectacolele parlamentarilor. A lăsat la o parte, în formă finală, toate pasajele citate de tipul celor din variante, dar impulsul lor emoțional şi imaginativ s-a păstrat în partea secundă, în arheologia compoziției. Ca formulă de încheiere, nu trebuie să vedem în *Scrisoarea III* un simplu pamflet, cum se tot repetă eronat de la G. Panu încoace, ci o capodoperă care se înscrie în cea mai tânără şi viguroasă categorie estetică a secolului, *grotescul*. Criterii de ierarhizare a categoriilor, a capodoperelor, nu se cunosc.

Summary

There are between Eminescu and Caragiale a series of similitudes. They represented the Romanian humanity in its highest aspect. The perception and the caricatured – grotesque restoration of the reality have common characteristics at both writers and can be followed during all the XIXth century. There are two stylistic formulas: political caricature and moral caricature.

Feciorul de împărat fără de stea

Motivul cărții magice

Marilena SPIRIDON BÎRSAN

Dintotdeauna, literatura şi-a articulat universul în jurul anumitor toposuri, numite generic motive literare. Născute din imaginarul primelor comunități umane, aceste toposuri au avut, inițial, un rol de cunoaştere a realității mai mult sau mai puțin apropiate. Cu timpul, sensul lor a fost sublimat, ele devenind simboluri ale unei realități (i)mediate, pretext, întotdeauna, ca literatura să existe. Unul dintre cele mai vechi toposuri a fost cel al cărții. Depăşind inițiala valoare de atestat documentar, cartea şi-a păstrat totuşi funcția de cunoaştere, omul trecând de la simpla cunoaştere fizică la cea existențială şi, mai târziu, la cea metafizică.

La o primă vedere, motivul literar al cărții cunoaşte două moduri de reprezentare, moduri care nu se supun unei delimitări stricte, ci interferează, trăgându-şi seva unul din celălalt. Astfel, putem menționa: **1.** *motivul cărții* cuprinde totalitatea reprezentărilor metaforice ale cărții cunoscute în literatură (*cartea memoriei, cartea destinului,* motivul *condeiului, al tăbliței, cartea universului, cartea sfântă, cartea naturii* etc.); **2.** *cartea magică* este un „submotiv" mai mult decât un motiv de sine stătător, trăgându-şi substanța din tradiția Cabalei, cât şi din teoriile despre magie ce au circulat în Evul Mediu cu precădere, impunând o nouă perspectivă asupra percepției despre cunoaştere.

În ceea ce-l priveşte pe Eminescu, opera literară a acestuia stă sub semnul *cărții magice.* Fie poezie de dragoste sau nuvelă fantastică, fie dramă istorică sau poem filosofic, toate sunt guvernate de *cartea magică,* reprezentată ori de *Liber Mundi,* simbol al unui mesaj divin revelat, ori de texte

hermetice în sine. Aşadar, în opera literară eminesciană apare atât aspectul *macrocosmic al cărții,* cât şi cel *microcosmic,* cele două aspecte conjugându-se, neputând fi separate unul de celălalt.

Spre exemplificare, am ales textul poemului *Feciorul de împărat fără stea / Povestea magului călător în stele* (acelaşi pe care l-am discutat în numărul precedent din punctul de vedere al elementelor magice şi oculte), text ce stă sub semnul doctrinei astrologice a sorților, *kléroi.*

După cum am văzut mai sus, motivul *cărții magice* are la bază atât tradiția Cabalei, cât şi teoriile despre magie şi ocultism ce au circulat în Renaştere. Luând în considerație contextul literar al epocii în care apare poemul în discuție – ne referim atât la cel național (I. Heliade Rădulescu – *Zburătorul*, D. Bolintineanu – *Mihnea şi baba*, Sihleanu – *Strigoiul* etc.), cât şi la cel universal (V. Hugo – *Balade*, Young – *Nopțile*, povestirile lui Hoffmann, Goethe – *Faust*, Swedenborg, Balzac, Nerval, Baudelaire, tipărirea operelor lui H. Cornelius Agrippa, Nostradamus, scrierile doctorului Faust etc.) –, context impus de curentul romantic, ce a preluat înclinația spre fantezia debordantă a Renaşterii, putem spune că Eminescu vedea în carte un instrument al magiei, ştiință a corespondențelor oculte din natură. Aşadar, în opera eminesciană, cartea va fi totdeauna magică. De altfel, nu trebuie nesocotite nici cultura literară şi filozofică asimilată de poet în timpul studenției (cursurile de mitologie comparată, de istorie a religiilor şi de istoria Egiptului, lecturile din Schopenhauer, Shakespeare, Byron, Kant, Platon, Apuleius), lucruri ce vin în sprijinul afirmației de mai sus.

Întorcându-ne la textul poemului, reamintim că acesta are în centrul lui doctrina astrologică a sorților sau, cu alte cuvinte, *cartea sorții / cartea destinului*, carte strâns legată de cea a *universului.* Ca argumente ale acestei afirmații se constituie înseşi titlurile date de exegeți poemului: *Feciorul de împărat fără de stea* (D. Murăraşu) / *Povestea magului călător în stele* (G. Călinescu).

Însă de ce *cartea universului* e magică? Pentru a răspunde la această întrebare, trebuie amintit că, în Renaştere,

motivul *cărţii universului* era subsumat *cărţii naturii*, iar magia reprezenta, conform aceloraşi teorii renascentiste, atât o tehnică de manipulare a naturii, cât şi o ştiinţă a corespondenţelor oculte din natură. Aşadar, înainte de toate, natura este magică, iar des-cifrarea ei presupunea un instrument, la fel de magic: cartea. De altfel, experienţa fundamentală umană a Renaşterii a fost citirea, des-cifrarea cărţii naturii[1]. Această experienţă va încerca a fi reeditată, într-o măsură mai mare sau mai mică, de către romantici, ajungându-se uneori la extreme (v. Swedenborg, E. A. Poe etc.).

După o primă lectură a poemului, observăm că Eminescu are două moduri de abordare a motivului *cărţii magice:* **1.** *Cartea naturii,* care e reprezentarea macrocosmică a *cărţii magice*, Liber Mundi, manifestarea decurgând din inteligenţa cosmică, divină; **2.** Obiectul în sine, care e reprezentarea microcosmică a aceleiaşi cărţi şi a cărei manifestare decurge din inteligenţa individuală.

I. Citirea cărţii naturii

La o primă lectură, povestea „feciorului de împărat fără de stea" pare paradoxală: deşi nu este născut sub auspiciile vreunei stele, există. După teoriile astrologice, un individ există dacă are suflet, suflet ce este emanaţie a stelelor. Conform sorţilor planetari (doctrină astrologică transformată în sec. al II-lea d. Hr.) – *kléroi* –, pentru a se întrupa, sufletul, acea emanaţie stelară, trebuie să asimileze concreţiuni din ce în ce mai materiale, fapt ce-l va lega atât de trupul viitor în care va sălăşlui, cât şi de lumea umană. În acelaşi timp, neoplatonicienii vor atribui planetelor anumite calităţi – facultatea contemplativă, inteligenţa practică etc. – ce vor „înveşmânta" sufletul atunci când acesta va pogorî în trup.

Aşadar, conform acestor teorii, sufletul este motorul ce acţionează vehiculul numit trup. Or, feciorul de împărat „fără de stea" este născut în afara legilor scrise şi nescrise ce

---

[1] *I. P. Culianu*, Eros şi Magie în Renaştere, *Ed. Nemira, Bucureşti, 1994, p. 285.*

guvernau lumea fizică şi metafizică: naşterea sa nu este sub semnul vreunei stele (respectiv, planete).

După cum am văzut, stelele (= planetele) erau cele care atribuiau individului născut sub influenţa lor anumite facultăţi. Tot aici trebuie menţionată şi teoria conform căreia existau anumite „peceţi" ce modelau forma umană, după unii în număr de şapte, corespunzătoare planetelor, a căror influenţă asupra embrionului ar fi dinainte pregătită de forţa divină.

Nu se ştie exact pe ce filieră teoriile asupra conceptului de amprentă sau figură planetară, aparţinând lui Marsilio Ficino, Guillaume de Conches etc., au ajuns la Eminescu, sau cele ale astrologului şi filosofului Abu Yusuf Ibn Ishaq al-Kindî, însă poemul în discuţie le conţine, într-o formă mai mult sau mai puţin sublimată. Cât despre influenţele cabalistice (preluate din ***Zohar***, în care se spune că există o amprentă eternă în suflet – idee aparţinând, de altfel, lui Platon), se ştie prea bine de înclinaţiile poetului către misterele Cabalei.

Plecând de la „situaţia" concretă a feciorului de împărat, conjugând informaţiile despre influenţa stelelor asupra indivizilor, putem observa şi, implicit, trage anumite concluzii. Astfel, feciorul de împărat (după toate regulile descendenţei monarhice), a fost născut, crescut şi educat în scopul de a prelua tronul tatălui său. În acest context, putem observa reminiscenţe din al-Kindî (vezi lucrarea ***De radiis***), după care stelele emit anumite radiaţii ce influenţează obiectele terestre, obiecte care pot recepta în mod diferit calităţile razelor, în funcţie de proprietăţile lor intrinsece, care sunt ereditare. Astfel, totdeauna fiul împăratului va avea aptitudinea de a guverna, după cum cel al muncitorului va urma meseria tatălui său. Aşadar, avem o primă dovadă că feciorul cel „fără de stea" are, de fapt, una, care-i guvernează existenţa.

Din punctul de vedere al naturii interioare, feciorul de împărat iubeşte solitudinea („Retras în sala de marmură…"), contemplaţia, poate interacţiona cu spirite superioare (dialogul cu „seraful cel mare"), este melancolic şi are calităţi de medium. Plecând de la aceste trăsături, putem recunoaşte în feciorul de împărat un profil al saturnianului, adică al aceluia

născut sub semnul lui Saturn. Astfel, saturnianului îi este conferită de către planeta guvernatoare – care ocupă, după sistemul aristotelic-ptolemeic-tomist, locul cel mai îndepărtat de Pământ şi cel mai apropiat de cerul stelelor fixe şi, deci, de Empireu, având o poziție privilegiată – o propensiune excepțională spre contemplația metafizică şi raționamentul abstract (calități ce le recunoaştem şi la feciorul de împărat). Aceluiaşi tip uman i se mai atribuie facultăți precum: somnolența, melancolia, de asemenea, regăsite în structura psihică a prințului.

După cum menționam şi în articolul din numărul precedent *(Elemente de magie şi ocultism în* ***Feciorul de împărat fără de stea)***, melancolia era considerată o specie de *vacatio*, de separare a sufletului de trup, conferind, în acelaşi timp, darul clarviziunii. Ea era caracterizată printr-o legătură labilă între suflet şi trup, acest lucru făcând sufletul mai independent față de lumea sensibilă, permițând, astfel, neglijarea învelişului fizic (uşurința cu care feciorul de împărat călătoreşte în alte lumi, părăsind, în somn, trupul: „Bea – zice – atunci somnul din muri se coboară/ [...] Atunci tu grumazu-i cu brațul înconjoară/ El aripa lui şi-o ridică şi zboară,/ *Te duce cu dânsul în lumea de vis* (s.n.) // Şi junele bea şi adoarme.../ [...] El brațul şi-ntinde şi-nlănțuie-ndată/ A umbrei dulci umeri şi netezi... Umflată/ El simte aripa că-n sus a pornit"). Dobândind astfel conştiința libertății sale, sufletul feciorului de împărat „fără de stea", emanație a stelelor, se poate consacra contemplării lumii inteligibile.

Aşadar, după toate aceste observații, putem concluziona: la o primă vedere, Eminescu pare a duce în eroare cititorul cu povestea feciorului de împărat „fără de stea", plecat în căutarea norocului, adică aflarea sorții sale. Existența feciorului de împărat este guvernată de o „stea", probabil de Saturn, cea aflată atât de aproape de Empireu, iar acesta este, de fapt, un spirit singular, un individ ce conține în sinea sa o scânteie pneumatică provenind de la adevărata transcendență.

De altfel, că este patronat de steaua cea mai aproape de Empireu o dovedeşte şi uşurința cu care intră în contact cu „seraful cel mare", care-i va dezvălui tainele universului.

Simbol al ardorii, purificării, identității cu sine însuşi, al luminii şi iluminării, al împrăştierii întunericului, „seraful cel mare” este, după cabalişti, un locuitor al focului stelar şi un „purtător de cuvânt” al divinității.

Un alt individ de excepție este bătrânul mag ce-şi are sălaşul pe muntele Pion, pentru care contemplarea cerului înseamnă admirarea armoniei universale. El practică o magie matematică, intermediară între magia naturală şi cea extra sau supranaturală, ale cărei procedee sunt cuvintele („magica-mi vorbă”), farmecele („să caut o vrajă”, „obscunse vrăji scrise”), rațiunile numerelor („cifre de maur”), imaginile, figurile, pecețile, simbolurile sau literele („semne strâmbe întoarse-arăbeşte”, „umbra blondă”, „pecetea somnului” etc.). Astrolog, cunoscător al relațiilor de înrudire dintre părțile universului („A sorților stele de mine-s purtate”, călătoria sa în stele), bătrânul înțelept practică şi o magie spirituală ce recomandă folosirea sunetelor, materiilor şi figurilor, cu ajutorul căreia poate exercita influențe asupra obiectelor oarecare/indivizilor. Astfel, el are puterea de a schimba soarta celor ce au o stea a lor (pe cea a călugărului ce apare în partea a III-a a poemului): „E-un om, care pe dânsa nefericit se ține/ Dar nu-i nefericirea în stea, ci e în el/ Dar soarta lui schim-ba-voi, din rău oi face bine...”. Tocmai din această cauză, el nu poate influența/schimba soarta feciorului de împărat fără de stea: „... semnul tău nu stă în cartea mea toată./ [...] Scrisoarea-şi menită eu nu pot s-o schimb./ [...] Ce-n stele senine/ Nu-i scris – eu nu pot şti...”. – În schimb, magul de pe muntele Pion va fi cel care îi va deschide acel „oculus spiritualis” tânărului său ucenic, ochi ce îi va permite singula-rului fecior de împărat vizualizarea/contemplarea nivelurilor ontologice superioare.

Nu putem părăsi „magia” *cărții naturii* fără a aduce şi argumentele tradiției cabaliste. Astfel, amintim că teoria Cabalei făcea trimitere directă la teoria generală a magiei: magia reprezenta „unirea ideii şi simbolului în Natură, în Om şi în Univers. A acționa asupra simbolurilor înseamnă a acțio-

na asupra ideilor şi asupra fiinţelor spirituale [...]”[2]. Reprezentând, prin excelenţă, conceptul de carte, Cabala a promovat caracterul sacru şi sacralizant al scrisului, cabaliştii studiind alfabetele cereşti şi pământeşti, în încercarea de a interpreta *scrierile cifrate* ale naturii (vezi Jacques Gaffarel, *Curiosités inouïes,* 1629).

Şi care este finalitatea experienţei fiului de împărat? Poetul nu ne-o spune, însă, având în vedere natura singulară a prinţului, putem concluziona noi, prin învăţarea alfabetului *cărţii naturii* şi des-cifrarea tainelor acesteia, feciorul de împărat învaţă, de fapt, calea spre fericita armonie universală.

II. Cartea magică

Cartea magică reprezintă obiectul cu ajutorul căruia magul îşi săvârşeşte actele magice. Ea este, aşadar, instrumentul magiei, scrisă cu un alfabet accesibil doar iniţiaţilor („E-o carte ce nimeni în veci n-o citeşte,/ Cu semnele strâmbe întoarse-arăbeşte...”). De fapt, cartea magică este cea care ajută la citirea *cărţii naturii*, nefiind altceva decât reprezentarea microcosmică a macrocosmosului.

În acţiunile sale magice, bătrânul înţelept se ajută de carte. Ea este cea care provoacă şi stimulează fantezia subiectului asupra căruia se exercită actul magic, fantezie ce ajută la săvârşirea acestuia. Acţiunea are loc printr-un contact indirect, prin sunete şi figuri, care-şi vor exercita puterea asupra văzului şi auzului; aceste sunete şi figuri provin din limbajul ocult universal. Astfel, prinţului cel „fără de stea” i se va deschide acel „oculus spiritualis”, conştiinţa interioară, printr-un act magic ce îi va stimula fantezia: „Fantastic bătrânul s-ardică şi blând/ În aer înalţă puternica vargă./ Pe-oglinda cea neagră, profundă şi largă/ Încet-încet pare o *umbră de-argint* (s.n.) // [...] în mâna lui mică el ţine păharul/ Somniei... Pe frunte-i *flori roşii de mac* (s.n.) // [...] – Bea – zice – atunci somnul din muri se coboară/ [...] Atunci tu grumazu-i cu braţu-nconjoară,/ El aripa lui şi-o ridică şi

[2] *Papus* – Kabbala [Tradiţia secretă a Occidentului], *Editura Herald, Bucureşti, p. 27.*

zboară,/ *Te duce cu dânsul în lumea de vis* (s.n.) // Şi junele bea şi adoarme // [...] El *ochii-şi deschide* (s.n.) // [...] E beat de-a visului lungă magie...”. Se poate înțelege, deci, că inexistența cărții magice ar fi putut face imposibilă inițierea fiului de împărat, ea fiind intermediarul între lumea fizică şi cea metafizică.

Fiind un *cititor* al cărții magice, magul eminescian este un practicant al magiei adevărate care, după cabalişti, este atât „filosofia cea mai înaltă şi mai sfântă”[3], cât şi ştiința tradițională a secretelor naturii, fiind, în acelaşi timp, un interpret al lucrurilor divine, cât şi „suveranul pontif al naturii”[4].

În poem, cartea magică are şi alte reprezentări decât obiectul în sine. Astfel, putem menține *tabla*, simbol al revelației secretului, într-o formă rezervată doar inițiatului (cel care poate „prinde” somnul pe „tabla cea neagră” este numai magul, învățătorul prințului), cu *cupa* pe care sunt scrise „cifre de maur”.

După cum am spus la început, opera literară eminesciană stă sub semnul *cărții magice*, motiv literar ce „subsumează” întreaga cultură umană. Fie că a fost reprezentată ca Liber Mundi sau ca simplu obiect magic adjuvant, Eminescu a încercat să găsească, prin folosirea acestui motiv literar, alte modalități de cunoaştere a lumii fizice şi metafizice. Şi dacă Renaşterea a trăit o experiență fundamentală prin încercarea de a citi Marea Carte a Naturii, ce „închidea” în paginile ei Revelația, s-ar putea ca şi noi, cititorii eminescieni, să avem o mare surpriză încercând să des-cifrăm opera acestuia printr-o altă cheie decât cea cu care am fost obişnuiți: cea a cărții magice.

---

[3] *Pico della Mirandolla,* De hominis dignitate*, în Alexandrian,* Istoria folosofiei oculte*, Editura Humanitas, Bucureşti, 1994, p. 92.*

[4] *Eliphas Lévi,* Dogme et rituel de la Haute Magie*, în Alexandrian, op. cit., p. 107.*

Résumé

Le livre est l'un des principaux motifs littéraires qui ont apparu dans la culture universelle. Ce motif connaît deux voies de représentation: **1.** l'une, celle du *motif du livre,* qui contient tous les métaphores du livre connues dans la littérature (le livre de la mémoire, le livre du destin, le motif de la plume, le livre de l'univers, le livre saint, le livre de la nature, etc.); **2.** l'autre, *le livre magique*, „un sous motif", qui est influencé par la tradition de la Kabbale et des théories de la magie qui ont circulé surtout dans le Moyen Age.

L'œuvre littéraire de Mihai Eminescu est dominée par le livre magique. Le texte choisi pour l'étude est *Feciorul de împărat fără de stea / Povestea magului călător în stele*, texte qui a comme sujet la doctrine astrologique du destin, ***kléroi***. À la fois, le poème connaît les deux aspects du livre: l'aspect microcosmique (le livre magique, l'objet même), par lequel on peut comprendre l'aspect macrocosmique (le livre de la nature, Liber Mundi ou la Révélation). Le dernier, l'aspect macrocosmique, il existe toujours dans le poème, en étant représenté par le livre de l'univers.

Trăsături ale prozei fantastice la M. Eminescu şi I. P. Culianu

Georgiana DRĂGUŞ

Personalităţi complexe ce se manifestă în epoci şi pe planuri diferite, M. Eminescu şi I. P. Culianu, cel mai important discipol al lui M. Eliade, au ca punct comun interesul pentru filosofie şi crearea unor pagini de proză fantastică de sorginte metafizică. Având ca model pe Eminescu şi pe Eliade, I. P. Culianu este autorul unor interesante naraţiuni fantastice care reuşesc să introducă o serie de elemente novatoare într-o bogată tradiţie a fantasticului autohton. Modelele prozei fantastice metafizice – Eminescu şi Eliade – sunt asimilate în mod creator de I. P. Culianu, care reuşeşte să nu fie epigonic în domeniul creaţiilor literare.

Pentru a analiza specificul prozei fantastice la cei doi scriitori se au în vedere operele eminesciene (antume dar şi postume) – *Sărmanul Dionis, Archaeus* şi *Avatarii faraonului Tlà* – pe de o parte şi povestirile lui P. Culianu adunate sub titlul *Pergamentul diafan* – pe de altă parte.

Volumul *Pergamentul diafan* reuneşte câteva dintre cele mai semnificative naraţiuni ale lui P. Culianu. Încă din nota asupra ediţiei se precizează că *Le Rouleau diaphane* datează din 1986 şi conţine texte redactate în majoritatea cazurilor în limba franceză. Volumul a apărut pentru prima dată în versiune italiană cu titlul de *La collezione di smeraldi* (1989). Titlurile se dovedesc semnificative deoarece atrag atenţia asupra celor două direcţii majore ale naraţiunii: versiunea franceză este considerată un roman, iar cea italiană specifică faptul că este vorba de nişte povestiri.

Geneza cărţii este explicată de personajul narator încă din *Cuvântul înainte*, în care se precizează că este vorba de un „roman-puzzle” deoarece, deşi pot fi percepute şi separat,

narațiunile *Pergamentului diafan* au multe elemente comune şi capătă sens mai ales din perspectiva întregului. Asemenea pergamentului diafan (din narațiunea cu acelaşi nume) care adună visele călugărilor, asociind culori diferite, materia de bază în construirea iluziei raiului, volumul adună narațiuni în nuanțe diferite (domină însă verdele), care transpun lumi fantastice şi universuri mintale labirintice.

Ca şi în creația eminesciană (în proză şi în versuri) / entități supreme domină narațiunile volumului *Pergamentul diafan* prin capacitatea lor de a face posibilă trecerea într-un spațiu magic al cunoaşterii: una masculină – Demiurgul-alchimist (Magicianul) şi una feminină – Zeița Smaragdelor.

Aşa cum în *Archaeus* dialogul filosofic dintre un învățat şi un novice curios are valoare inițiatică (metoda fiind aceea de a ajunge la adevăr prin eliminarea soluțiilor absurde), tot aşa, contactul cu demiurgul în ipostază feminină – Zeița Smaragdelor – presupune o experiență inițiatică, de obicei în strânsă legătură cu ritualurile magice şi cu ocultismul.

Archaeus (aparținând epocii ieşene, scrisă prin 1875-1876) este, după cum observă E. Simion în *Proza lui Eminescu*, mai mult un eseu narativ destinat, după cum se pare, „să formeze partea introductivă (frecventa punere în temă) a unei povestiri filosofice mai întinse”. Deoarece este amintită în cuprinsul fragmentului povestea regelui Tlà s-a făcut observația că *Archaeus* ar constitui preambulul *Avatarilor faraonului Tlà*, ipoteză ce poate fi luată în considerație, ținând seama de structura comună a celor două scrieri. După părerea lui G. Călinescu teoria arheului, pe care i-o face eroului nuvelei un bătrân original, este apriorismul kantian formulat în modul schopenhauerian cu lumea ca reprezentare (ceea ce reiese din teoria visului pe care o face mai departe).

Bătrânul reprezintă tipul înțeleptului, trezind interesul eroului încă de la primul contact vizual: „Bătrânul era interesant. Părul capului era alb, ras cu totul la față, ochi suri, mari şi pătrunzători, apoi mirosea de departe a tabac şi mie mi-au plăcut totdeauna oamenii cari miroasă a tabac”. Bătrânul îi explică discipolului noțiunea de arheu ca fiind ființa inalte-

rabilă, „natura vizionară” (*Sărmanul Dionis*) ce călătoreşte de-a lungul timpului şi spaţiului în întrupări diferite: „singura realitate în lume”, „unul şi acelaşi *punctum saliens*, care apare în mii de oameni, disbrăcat de timp şi spaţiu, întreg şi nedespărţit, mişcă cojile, le mână una-nspre alta, le părăseşte, formează altele nouă, pe când carnea zugrăviturelor sale apare ca o materie [...] care face o călătorie, ce pare vecinică”.

„Archeul – afirma E. Simion – exprimă în fond esenţa ce stă la baza tuturor fenomenelor, prototipul lucrurilor şi fiinţelor şi regizorul unic al întâmplărilor” (Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*).

Această idee a archeului ce apare la Eminescu în *Archaeus*, dar şi în *Sărmanul Dionis* şi *Avatarii faraonului Tlà* poate fi identificată, într-o altă formă însă, şi în *Pergamentul diafan* al lui I. P. Culianu prin ipostazele diferite în care apare Zeiţa Smaragdelor. Formele pe care le ia Zeiţa Smaragdelor în naraţiunile *Pergamentului diafan* sunt dintre cele mai variate, de la Zâna Morgana din *Cuvântul înainte*, la îngerul fără articulaţii din *Ultima apariţie a Aliciei H.* Prezenţa zeiţei este asociată întotdeauna smaraldului (care produce **revelaţia** magică şi care e fie piatră filozofală, drog, fie adjuvant al vizionarismului). La fiecare apariţie a sa în trupurile în care migrează, zeiţa este însoţită de mirosul sărat al brizei marine ca un indiciu al cufundării într-un spaţiu infinit, asemenea mării, un spaţiu verde, labirintic asemenea smaraldului.

De altfel indicii olfactivi par a fi şi la Eminescu şi la Culianu simbolici pentru anunţarea unor experienţe inedite şi pentru identificarea personajelor iniţiate (bătrânul din *Archaeus* îl atrage pe erou prin mirosul de tutun, iar zeiţa în diferitele ei încarnări emană un miros sărat, de briză marină în naraţiunile *Pergamentului diafan* de I. P. Culianu). Deşi apare în ipostaze diferite (în corpuri diferite), zeiţa din *Pergamentul diafan* păstrează anumite trăsături fizice specifice: are ochii verzi (sau, mai rar, albaştri) şi părul roşu. După cum se precizează în *Dicţionarul de simboluri* roşul este culoarea analogă verdelui, subliniind raportul esenţă-existenţă. Aşa cum în gândirea chineză roşul şi verdele erau

culori yin şi yang (verdele – feminin, roşul – masculin, în întruparea zeiței cele două culori au rolul de a sublinia complexitatea ființei supreme şi, deci, şi a experiențelor magice (inițiatice) declanşate.

Păstrând aceste trăsături comune ce au rolul de a sublinia esența ființei ei, zeița se întrupează în ipostaze diferite în narațiuni precum *Miss Emeralds, Alergătorul tibetan, Jocul de smaragd, Ultima apariție a Aliciei H, Cursa de Şoareci a doctorului Mayow, Enigma discului de smaragd*, dar şi în *Cuvântul înainte.*

În *Cuvânt înainte*, naratorul, vrăjit de colecția de smaralde a profesorului H., trăieşte o experiență inițiatică, pătrunzând în memoria infinită a pietrelor verzi şi întâlnind zeița, „o învolburare de unde de lumină" ce întrupează „tot ce era frumos şi delicat". Reîntors în planul real, naratorul o regăseşte pe zeiță, „o tânără fată, aproape la fel de înaltă ca mine, cu părul roşcat". Această ființă revine pentru a-i dărui naratorului pandantivul care dispăruse din colecția profesorului H., gheara cu opt brațe de aur strânse în jurul unui smarald brut.

În *Miss Emeralds*, zeița, aici Mekor Hayyim, îşi face cea mai palpabilă apariție. Studentul de odinioară descoperă că profesoara de istorie e o zeiță a cărei făptură emană o mireasmă unică de briză marină: „am priceput pe-ncetul că Mekor Hayyim nu făcea parte din speța noastră, era o zeiță". Tulburătoarea domnişoară supranumită Miss Emeralds, din cauza bijuteriilor de smarald cu care era împodobită, îi produce studentului o revelație supremă, sacră, astfel încât, întâlnind şi iubind o zeiță, profesorul H. nu se mai poate realiza prin iubire pe pământ, ci doar prin moarte, văzută ca o promisiune a reîntâlnirii cu zeița.

În *Alergătorul tibetan* şi în *Jocul de smaragd*, zeița nu are o apariție palpabilă, fizică, ci este mai degrabă o senzație, o trăire profundă, în timp ce, în *Ultima apariție a Aliciei H.*, ea apare sub chipul fantasmatic al Aliciei H., îngerul fără articulații căruia nu-i plăceau trandafirii – simbol al ofilirii trupului, al efemerului într-o lume eternă. Păstrând totul în sfera supozițiilor, naratorul o descrie pe Alice H. ca întrupare a zeiței, căci: „n-avea nevoie de mâncare, de apă, de nimic

altceva. Făcea ceea ce făcea din pură libertate. Nu era niciodată stingheră deoarece putea oricând să se retragă în adâncurile de unde venise”.

Multiplele întrupări ale zeiței trimit la motivul arheului din proza fantastică eminesciană, dar şi la ideea metempsihozei care apare în opera postumă *Avatarii faraonului Tlà*, în care autorul urmăreşte întâmplările succesive ale faraonului pentru a dovedi „persistența arhetipului în forme fenomenale” (E. Simion). Această idee este evidențiată prin nuclee narative relativ autonome, care urmăresc întrupările succesive ale arhetipului (arheu): de la faraonul Tlà la cerşetorul Baltazar şi la demonul Angelo. În epoci diferite arheul cunoaşte trei ipostaze de existență fenomenală, în fiecare afirmându-şi, într-o formă sau alta structura sa particulară.

Ideea evidențiată de Eminescu şi preluată de Culianu este că: „sufletul fiind nemuritor, doar expresia lui fenomenală ar fi pieritoare. Şi nu în chip definitiv, pentru că, din timp în timp, el capătă o înfățişare care repetă în fond experiențele anterioare” (Aurel Martin, *Postfață* la *Sărmanul Dionis. Proză fantastică*). Aşa cum arheul se întrupează în *Avatarii faraonului Tlà* în faraonul Egiptului Tlà, în cerşetorul Baltazar şi în îngerul Angelo, tot aşa Zeița lui Culianu se materializează în diferite ipostaze. În narațiunea *Cursa de şoareci a doctorului Mayow* întruparea zeiței transpune alegoric destinul muritorului care, în capcana vieții, mai are o speranță – obsesia ochilor zeiței Mekor H.: „Mekor H. putea până la urmă să fi fost o adevărată zeiță prinsă în cursă prin cine ştie ce accident nefericit”.

Ideea condiției umane apare şi în micro-narațiunea care urmăreşte destinul cerşetorului Baltazar, în *Avatarii faraonului Tlà*. Reîntruparea regelui Tlà sub chipul cerşetorului Baltazar evidențiază o idee de proveniență antică, potrivit căreia pe scena mare a vieții fiecăruia îi este dat să joace un rol, indiferent de importanța acestuia, cu posibilități egale însă de afirmare a personalității. Prin motivul visului văzut ca o succesiune de contrageri şi elasticizări, de treceri de la o formă la alta, Baltazar ia locul bogatului marchiz Bilbao. În această ipostază, cerşetorul Baltazar cunoaşte sentimentul

puterii dat de posesia aurului, experimentându-i forța de a stabili valorile lumii: „Şi ce nu poți cumpăra cu acest metal strălucit în care toți demonii lumei trăiesc... Tot! tot! Mărire, renume, coroane chiar... plăceri”.

Baltazar, substituit celui adevărat – Alvarez de Bilbao – cunoaşte însă o fericire scurtă, căci nemărginirea de posibilități a aurului este înşelătoare. Traseul oscilant parcurs de Baltazar ilustrează ideea destinului uman, dar şi dovada fățărniciei omeneşti (simbolizată de îngerul corupt Ella) şi a puterii înşelătoare a aurului: „...nimeni nu mai pune o măsură mare asupra valoarei acestor lucruri [...]. Aurul e izvorul fățărniciei şi-a minciunei... nimic adevărat... O, amor, amor...”

Teoria apriorismului şi ideea existenței perene a individului metafizic constituie şi în nuvela *Sărmanul Dionis* punctul de plecare al avatarurilor prin care trece personajul în etapele visului său. Nuvela începe cu un prolog teoretic în legătură cu existența obiectivă a timpului şi spațiului şi cu ideea relativității reprezentărilor noastre despre lume, viață, timp şi spațiu: „în faptă lumea-i visul sufletului nostru. Nu există nici timp, nici spațiu – ele sunt numai în sufletul nostru”.

Fire faustiană, Dionis este un iubitor de singurătate, cu înclinația de a se adapta societății. Sprijinit de învățătura lui Zoroastru, Dionis se întrupează în chipul călugărului Dan şi ajunge să trăiască în epoca domniei lui Alexandru ce Bun.

Unealta magică a migrației în timp şi spațiu este pentru Dionis cartea veche cu învățăturile lui Zoroastru, pe care i-o împrumutase meşterul Ruben, un bătrân evreu de o antică frumusețe, „cu fruntea naltă, pleşuvă, cu ochii suri, cu barba lungă, având înfățişarea unui înțelept din vechime”.

Necromanția şi astrologia, reprezentate simbolic de cartea lui Zoroastru, ascund tainele regresiunii sufletului în momentul întrupării sale în epoca lui Alexandru cel Bun: „Cine ştie – gândi Dionis – dacă în cartea aceasta nu e semnul ce-i în stare a te transpune în adâncurile sufleteşti, în lumi care se formează aievea aşa cum le doreşti, în spații iluminate de un albastru splendid, umed şi curgător”.

Aceeaşi valoare de instrument magic care produce revelația o are şi smaraldul în narațiunile *Pergamentului*

diafan de I. P. Culianu. În „Dicționarul de simboluri”, smaraldul, „verde şi translucid, piatra luminii verzi” este considerat ca având o putere benefică, regeneratoare, dar şi ezoterică. Piatra verde, translucidă, deține proprietăți miraculoase, grație cărora nevăzutul capătă claritate.

În narațiunea *Enigma discului de smaragd*, piatra verde e obiectul cu puteri miraculoase care declanşează revelația magică în cazul celui ales. Discul de smarald este instrumentul metamorfozei: Lea – întruparea umană a zeiței, „elegantă, fardată cu grijă”, mirosind „a briză”, se transformă într-un leu verde care atrage elanul vital al însuşirilor sau într-o femeie de o frumusețe incredibilă pentru cel ales. Zeița ascultă numai de chemarea celui ales, intruşii fiind aspru sancționați.

Din lucirea verde ce însoțeşte şuierul discului se desprinde lent, în scena finală a cărții, însăşi Zeița (matricea inefabilului) sub forma siluetei Leei „care pogorî pe o rază smaragdină însoțită de o briză caldă şi sărată”; „era cea mai tânără ființă din lume şi [....] cu părul roşcat în dezordine, aducea vag cu un leu”.

Dacă în *Enigma discului de smaragd*, instrumentul magic produce revelarea esenței, a Zeiței, pentru cel ales, în *Sărmanul Dionis*, cartea lui Zoroastru ascunde tainele regresiunii arheului într-o întrupare anterioară, călugărul Dan.

Prin această posibilitate magică Dan-Dionis se desprinde de Pământ, unde-şi lasă umbra şi ajunge alături de Maria pe lună, astrul romanticilor. În spațiul selenar el trăieşte un minunat vis de iubire într-o lume imaginară, paradisiacă. Dan-Dionis are însă cutezanța de a se socoti Dumnezeu însuşi, săvârşind astfel păcatul originar al cunoaşterii, crunt pedepsit. Căderea e înfățişată ca un fulger într-un spațiu mort, în care nu străbate lumina şi nu se aude nici un sunet: „Rupt ca de-un magnet în nemărginire, el cădea ca fulgerul într-o clipă cale de-o mie de ani”.

Asemenea lui Dan-Dionis din nuvela *Sărmanul Dionis* stăpânul Sunetului din narațiunea cu acelaşi nume a lui I. P. Culianu deține nişte puteri oculte, dar este pedepsit atunci când se crede demiurg. *Stăpânul Sunetului* este o povestire în

ramă care prelucrează într-o versiune orientală mitul lui Orfeu. Textul redă în esență povestea unei inițieri care se prelungeşte în mai multe generații şi, pentru a sugera această idee, autorul emite ipoteza transmigrării sufletului (a arheului eminescian).

Scriitorul prezintă puterile demiurgice ale sunetului valorificate de Stăpânul Sunetului în întrupări succesive: „Nu-i mai rămânea decât un lucru de făcut ca să-i egaleze puterea unui Allah: anume să proiecteze modele fonice în lumea aceasta, să le umple cu substanță compactă, să le facă tangibile, colorate, pe scurt, sensibile”.

Când Stăpânul Sunetului are cutezanța de a se considera Demiurgul însuşi, el este, asemenea lui Dan-Dionis, aspru pedepsit: „Când Al-Kindi voi să arunce o ultimă privire drăgăstoasă la ceea ce tocmai crease pe deplin în lumea aceasta de substanțe sensibile, el constată că o schimbare ciudată se produsese în ființa sa. Era ca şi când toată substanța i se scursese în modelele sonore ale ființelor concepute de el, făcându-le să trăiască”. Al-Kindi nu mai exista ca entitate separată: „nu mai era vizibil şi nu mai putea să vadă”. În acest moment al conştientizării pedepsei, al disoluției, Stăpânul Sunetului îşi dă seama că el a fost doar „instrumentul ales de Allah, în bunătatea sa, spre a demonstra gratuitatea creației, caracterul ei pur ludic”.

Analizând comparativ proza fantastică a celor doi scriitori – M. Eminescu şi I. P. Culianu – s-au putut observa o serie de elemente comune, dar şi mai multe deosebiri, dictate în primul rând de specificul contextului literar şi spațio-temporal al manifestării celor doi.

Mihai Eminescu cultivă o proză fantastică de esență metafizică, în care ideile teoretice filosofice sunt materializate în motive şi elemente romantice, în timp ce proza fantastică a lui I. P. Culianu reflectă interesul autorului pentru magie şi ocultism, identificabil şi în operele ştiințifice (*Eros şi Magie în Renaştere. Dicționar al religiilor. Gnozele dualiste ale Occidentului*).

Résumé

Cette étude consacrée à l'analyse comparative de la prose fantastique de Mihai Eminescu et Ioan Petru Culianu a comme support les textes *Sărmanul Dionis, Archaeus* et *Avatarii faraonului Tlà* d'une part et les narrations du volume *Le Rouleau diaphane*, d'autre part.

Malgré les nombreuses différences dues premièrement au contexte socio-culturel quand se manifestent les deux écrivains on peut saisir des thèmes et des motifs communs: l'idée philosophique d'„archaeus", l'objet magique qui provoque l'expérience initiatique (le livre de Zoroastru chez Mihai Eminescu et l'émeraude leitmotiv chez I. P. Culianu), l'audace de s'identifier avec Dieu (Dan-Dionis et *Alergătorul tibetan*).

La manière de matérialiser ces idées communes est tout de même différente: chez Eminescu est évidente la technique romantique (la description, l'antithèse, le motif du génie), tandis que chez I. P. Culianu on remarque sa formation d'historien des religions et de philosophe ainsi que l'intérêt pour l'occultisme dans les narrations du volume *Le Rouleau diaphane* comme dans les œuvres scientifiques.

Bibliografie

I.

1. Ioan Petru Culianu, *Arta fugii*, Polirom 2002.
2. Ioan Petru Culianu, *Pergamentul diafan. Ultimele povestiri.* Editura Nemira.
3. Mihai Eminescu, *Poezii. Proză fantastică*, Cartea românească, 1984.
4. Mihai Eminescu, *Proză literară*, Editura Petru Maior, Târgu-Mureş.

II.

1. Jean Chevalier, Alain Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, Editura Artemis, Bucureşti, 1994.
2. Nicolae Ciobanu, *Eminescu. Structurile fantasticului narativ*, Editura Junimea, 1984.
3. * * * *Culianu versus Eliade* în *„Timpul”*, nr. 5, mai 2002.
4. Fănică N. Gheorghe, *Mihai Eminescu. Analize şi sinteze*, Editura Didactică şi Pedagogică, Bucureşti, 1977.
5. Gheorghe Glodeanu, *Ioan Petru Culianu şi vocația narațiunii labirintice*, în „*Tribuna*”, nr. 43-44, octombrie-noiembrie 1997.
6. Perpessicius, *Eminesciana.* vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1989.
7. Eugen Simion, *Proza lui Eminescu*, Editura pentru literatură, 1964.

Eterodoxul Eminescu

Denisa MĂNOIU

Din perspectiva teologului ortodox, opera lui Eminescu se desfăşoară sub auspiciile unei religiozităţi de factură sincretistă. Cu toate acestea, încercările de a demonstra apartenenţa poetului la Ortodoxie au fost nenumărate. A afirma însă că Eminescu a fost din punct de vedere ontologic creştin ortodox înseamnă a încerca deformarea realităţii. În sprijinul celor afirmate vine însăşi biografia sa, mărturiile celor care l-au cunoscut şi nu în ultimul rând întreaga operă.

Ca păstrătoare a tradiţiei evanghelice timp de două mii de ani, Biserica Ortodoxă se contopeşte într-un mod fericit cu matricea poporului român. Poetul se naşte în acest leagăn al spiritualităţii ortodoxe, însă înclinaţia spre latura mistică nu se întrezăreşte prea curând: „Nici religia nu era pe placul micului Mihai. Părinţii lui, mai ales mama, erau oameni bisericoşi şi, în afară de aceasta, în familie erau multe feţe călugăreşti… Cu toate acestea Mihai n-avea nici o tragere de inimă pentru exhortele popii şi lipsea de la ele des, ori se făcea nevăzut când erau mânaţi spre Biserică…” (G. Călinescu – *Viaţa lui Mihai Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi, 1977, p. 65).

Omul de mai târziu va dovedi o deosebită preocupare pentru lectură, astfel încât la douăzeci de ani, când are loc întâlnirea cu Slavici, îl va surprinde pe acesta (care era de altfel „ortodox puritan”, ca să zicem aşa): „Eu – spune acest intim tovarăş al său de studii din perioada vieneză – crescusem în Biserică, iar el cunoştea la vârsta de douăzeci de ani nu numai învăţăturile cuprinse în Evanghelii ci şi pe cele ale lui Platon, pe ale lui Confucius, Zoroastru, Budha şi punea religiozitatea mai presus de toate” (Ioan Slavici – *Amintiri*, Editura Pentru Literatură, 1967, p. 15). Slavici confirmă existenţa religiozităţii la marele poet, dar nu dă de înţeles că

orientarea sa confesională ar fi fost declarat creştin ortodoxă. Poezia şi proza poetului vin în sprijinul afirmaţiilor făcute.

Ceea ce propune creştinismul de factură ortodoxă e „un eveniment fără precedent…” cum ar spune Denis de Rougemont în a sa carte *Iubirea şi Occidentul* (Editura Univers, Bucureşti, 1987, p. 63). E vorba de „Întruparea Cuvântului pe pământ – a Luminii în Întuneric – …evenimentul extraordinar care ne eliberează de nefericirea de a trăi” (*idem*, p. 63). Din această perspectivă se poate vedea la Eminescu o stare de nelinişte metafizică, stare care nu subscrie nicidecum la propunerea pe care Ortodoxia o face omului ancorat în Hristos. Actul acesta al Întrupării contrariază pentru că fiinţei umane îi este greu să accepte „… identificarea de neconceput a infinitului cu finitul” (*ibidem*, p. 63), ori genialul poet nu va găsi în acest act al Întrupării un mijloc de a-şi linişti setea de absolut.

Caracterul hristocentric al Ortodoxiei nu va figura în opera marelui poet. Putem spune despre Eminescu, ca şi Rosa Del Conte, că a fost un „geniu religios” (Rosa Del Conte – *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj 1990, p. 269), însă nu putem afirma că a fost un poet „ortodox tematic” (Pompiliu Constantinescu – *O catedră Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi 1987, p. 230) sau „mistic creştin” (*idem*, p. 230), aşa cum a fost Arghezi.

Este adevărat că poetul cunoştea foarte bine scrierile Sfinţilor Părinţi, studierea operelor lor oferindu-i modele exemplare de limbaj şi muzicalitate a slovei scrise, dar acest studiu perseverent nu se identifică de fapt cu râvna tipică creştinului ortodox orientat spre asceză, spre o evoluţie spirituală destinată în final comuniunii om-Dumnezeu. Or, învăţătura ortodoxă, antropologia sau ontologia creştină nu găsesc în Eminescu un adept. Sursa alimentării spiritualităţii eminesciene nu stă în potirul Ortodoxiei. Opera sa conţine o întreagă problematică filosofico-religioasă, dar nu neapărat ortodoxă, deoarece sursele de inspiraţie au caracter vizibil sincretist (budhism, zoroastrism, confucianism etc.). Poetul cochetează cu fiecare dintre aceste religii, nerămânând însă fidel nici uneia. El înclină totuşi spre filosofia indiană, ale cărei idei se

pare că erau mai aproape de cugetarea sa şi pot fi întâlnite frecvent în poezie.

În omul de geniu cu porniri revoluționare nu se poate creiona profilul unui creştin ortodox. Relevantă în acest sens e poezia *Eu nu cred nici în Iehova*:

„Eu nu cred nici în Iehova
Nici în Budda - Sakya - Muni
Nici în viață nici în moarte
Nici în stingere ca unii."

Nu credem că declamația este pur poetică, deoarece disocierea totală a vieții personale a poetului de opera sa e nerealistă. „Confesiunea" sa declarată e romantismul:

„Eu rămân ce-am fost: romantic."

(*Eu nu cred nici în Iehova*)

Prototipul unei forțe superioare se proiectează pe fundalul unei „extincții a universului" (*idem*, p. 231). Luceafărul este o semizeitate „nemuritoare şi rece", care seamănă mai degrabă cu demonia romantismului conjugată cu platonismul.

Geniul eminescian sondează viața şi moartea cu voluptatea omului convins de imposibilitatea Învierii. Astfel nu putem afilia omul şi poetul Eminescu la Ortodoxie pentru că „nu cunoaşte nici un păcat în scrutarea existenței" (*ibidem*, p. 323), nu-şi impune limite.

Dragostea la Eminescu îmbracă o aparentă formă de fericire, iluzorie de altfel, umbrită de suferință, niciodată împlinită. Or, din punct de vedere ortodox, „iubirea nu mai înseamnă fugă şi continuă respingere a împlinirii…", iar „nefericirea nu are consecințe fatale decât pentru omul despărțit de Dumnezeu" (Denis de Rougemont – *Iubirea şi Occidentul*, Editura Univers, Bucureşti 1987, p. 66).

Nici ca „doctrinar politic" (Pompiliu Constantinescu – *O catedră Eminescu*, Editura Junimea, Iaşi 1987, p. 269), nici ca „teoretician al românismului" (Dorin, Mihai – *Civilizația românilor în viziunea lui Eminescu*, Editura Fundației Culturale Române, Bucureşti, 1998), Eminescu nu e ortodox convins. Poetul a conştientizat rolul Bisericii Ortodoxe ca organ indispensabil de menținere a patriei sale în arena istoriei universale, a văzut în Biserică „un instrument de

conservare a identităţii” (*idem*, p. 269), dar n-a privit-o dintr-o perspectivă ascetică. Eminescu nu surprinde în mod special caracterul hristocentric al Ortodoxiei, nesupralicitând „rolul creştinismului ortodox în fenomenul genezei spiritualităţii româneşti” (*ibidem*).

Romanticul poet nu e receptiv la propunerea lui Hristos, propunere ce „schimbă sensul relaţiilor interumane” (Denis de Rougemont – *Iubirea şi Occidentul*, Editura Univers, Bucureşti 1987, p. 63). Eminescu (după cum spun cei care l-au cunoscut) n-a fost adeptul ideii întoarcerii celuilalt obraz; din contra, s-a angrenat ca luptător naţionalist în politica timpului său, aşa cum îl descrie Slavici: „… el era naţionalist în cel mai aspru înţeles al cuvântului şi foarte pornit spre intoleranţă” (*Amintiri*, Editura Pentru Literatură, 1967, p. 15). Mihai Eminescu rămâne însă unul din titanii romantismului universal, neexistând în demersul critic de faţă nici cea mai mică intenţie de a deforma imaginea poetului şi a omului de geniu.

Nu am dorit ca studiul nostru să repete afirmaţiile făcute în cercetările consacrate religiozităţii eminesciene (în acest sens se poate consulta recentul volum al lui Doru Scărlătescu – *Eminescu şi Religia*, Editura Timpul, Iaşi, 2000), ci ne-am propus să aducem un alt punct de vedere, mai apropiat de obiectul cercetării noastre.

Analiza atentă a vieţii şi operei poetului conturează portretul unei personalităţi puternice într-o permanentă căutare a ceva care să se plieze perfect pe sufletul său zbuciumat. Se pare că zbuciumul continuu, setea după Absolut au fost benefice poeziei, dar n-au culminat cu o împlinire a umanului în Hristos. Ortodoxia implică o transformare radicală a viziunii despre lume şi viaţă; e o a doua naştere, o renaştere spirituală în Hristos. Ea răstoarnă principii, schimbă mentalităţi şi presupune o continuă verticalizare a orizontalei umane, o aderare la Revelaţie.

Poate că acest lucru ar fi schimbat fundamental omul şi poetul…

Summary

Our dissertation aims at briefly analyzing the affiliation of the poet (Mihai Eminescu) to Orthodoxy from both ontological and confessional perspectives. The study raises the idea that the poet did not live his life in keeping with the teaching of the Orthodox Church neither that the syncretistic religiosity is the keynote of his literary work.

This interpretation does not intend to distort the image of the poet and the man of genius Mihai Eminescu, but to objectively analyze an overstressed aspect, namely his belonging to Orthodoxy.

Elemente de cultură evreiască
în *Iconostas şi fragmentarium*

Mihaela CERNĂUŢI-GORODEŢCHI

[*Pe podelele reci de cărămidă…*] din *Iconostas şi fragmentarium* este „o istorie de ghetto" (G. Călinescu) cu desfăşurare narativă gotic-poescă, a cărei miză nu o constituie, cu adevărat, nici pitorescul unui mediu foarte special, nici transmutarea unor repere istorice şi culturale clasice într-o structură literară originală, articulată în interiorul celuilalt eon (baroc-romantic), iubitor de contraste, de mobilitate, de tot ce intrigă, de tot ce este neaşteptat, năvalnic, fascinant.

Deşi, fără tăgadă, are o tonalitate pasionat-febrilă, am spune că textul nu e doar o improvizaţie inspirată, cum opinează Perpessicius („«bizarul» şi «fantasticul» […] pot fi urmărite într-o desfăşurare narativă mai largă, fără însă a depăşi stadiul de *fragmentarium*") şi cum pare să fie de acord şi G. Călinescu. În registru fabulatoriu, „compunerea" (Călinescu) descrie (în sensul de urmare a unui traseu), în fapt, mişcările tectonice ale *cugetării* frământate pe o temă care l-a bântuit pe Eminescu fără încetare, conducându-l către *rezolvări* adesea contradictorii, uneori extreme, dar angajându-i întreaga fiinţă: raportarea omului *la* (şi relaţia acestuia *cu*) divin(ul).

Spectaculos romantică, evoluţia celor trei personaje pe o traiectorie fatală se derulează pe un fundal care alternează două spaţii ale recluziunii: închisoarea şi un *ghetto* evreiesc din Suceava Evului de Mijloc. Cadrul este descris amănunţit, pe îndelete, minuţie ce nu are nimic în comun cu obsesia zugrăvirii exacte, realiste, a mediului. Patimile tinerei evreice Hagar fac să rezoneze găunos, rece, deloc simpatetic, „boltirea înaltă a temniţei" şi „granitul sur", sub privirea cvasi-absentă a lunii impasibile; aceeaşi lună ataraxică, „singurul spectator" în noapte, scoate din întuneric detalii, contururi,

contraste, gesturi nefaste, frământări de pe „ulița jidovească”, pătrunde (ca în *Scrisoarea I*) în casele din „mahalaua adormită”, dar şi în sinagogă. Dincolo de ideea de limitare forțată şi de umilire/umilință pe care le ilustrează în registre diferite, cele două „decoruri” se orientează spre polii opuşi ai axei determinării. Închisoarea este un spațiu neidentificat şi neidentificabil; *ghetto*-ul este, dimpotrivă, puternic insolitat – nu ca aşezare particulară, dar ca model de viață comunitară, din perspectiva etnicității; practic, specificul său este dat de felul *aparte* de oameni trăitori în el. *Diferența*, *separarea*, este, de altfel, dintotdeauna, o preocupare cardinală şi obsesivă a fiilor lui Israel, devenită apoi reflex de respingere îndreptat împotriva lor de către variile populații de *goim* cu care au intrat ei în contact de-a lungul istoriei.

Textul [*Pe podelele reci de cărămidă…*] abundă de referințe la cultura şi civilizația ebraică. Paragraful inițial al celui de-al doilea capitol este des citat şi invocat ca argument: pe de o parte, *contra* acuzației de antisemitism (frecvent şi fără dreaptă cumpănire adresată lui Eminescu); pe de altă parte, *pentru* evidențierea erudiției lui Eminescu în domeniul legendarului biblic, erudiție asociată cu observarea perspicace a stilului de viață caracteristic cetățenilor româno-evrei contemporani lui. Nu avem însă aici de-a face cu o înşiruire luxuriantă (şi gratuită) de nume şi de termeni cu rezonanță exotică. Priveliştea *este* o construcție imaginară, dar nu una cu precădere ori exclusiv fantezist-impresionistă. Pasajul are o coerență şi o densitate semnificativă remarcabile, iar concertarea atentă, inspirată şi subtilă a tuturor elementelor, contextuarea lor migăloasă orientează lectura întregii povestiri. Drama personală a fiecărui personaj este un detaliu reprezentativ, un motiv exemplar care contribuie la configurarea unui tablou amplu, cu profundă rezonanță transindividuală. *Desenul din covor* şi noima lui se desluşesc dacă privirea nu rătăceşte, furată de efectele de suprafață, şi dacă se tentează înțelegerea exactă a locului şi a rolului fiecărui element din țesătură.

În textul eminescian pe care îl comentăm, ipoteticul cartier evreiesc dintr-o imaginară Suceavă medievală este „un

aspect trist ca o viziune a lui Isaia, ca o tânguire a lui Iezechil”. Veriga de mijloc din tradiționala triadă a marilor profeți, Ieremia/Iermiahu Hanavi, nu este prezentă explicit. Opțiunea lui Eminescu nu este întâmplătoare; iterarea tuturor celor trei nume ar fi fost copioasă (deturnând lectura pe pista erudiției biblice) şi superfluă: numele lui Ieremia fiind asociat prin clişeu cu motivul *plângerii*, al *lamentației*, moralistul cel mai fervent dintre toți profeții este inclus, practic, în termenul *tânguire* atribuit la modul concret lui Ezechiel. Intenția textului în acest punct nu este ralierea la canonul numirii în ordine a profeților principali, şi nici reamintirea *rostului* lor, ci evidențierea trăsăturii celei mai caracteristice unei profeții: *vederea* celor nevăzute de către oamenii de rând. Isaia inaugurează marea „dinastie” profetică, iar Ezechiel o încheie apocaliptic. Ceea ce *vede* acesta din urmă – „înfățişarea asemănării slavei Domnului” aşezată pe un tron de safir în misticul car de aur (*Merkabah*) – este o imagine cutremurătoare, cu maxim potențial exploziv (consideră comentatorii evrei ai textelor biblice). Tradiția rabinică interzice, de altfel, comentarea acestui pasaj în grup; cel mult, el poate fi supus atenției unui singur discipol, matur, echilibrat, bine aşezat întru credință şi în cunoaşterea *Torei*. De asemenea, se consideră că episodul este atât de periculos (pentru că ar duce la erezie, la pierderea minților sau chiar la moarte), încât el nu este citit în sinagogă.

Titlul textului (ales de Eminescu) pomeneşte *iconostasul*. În sensul său mai vechi, de *catapeteasmă* (perete acoperit de icoane), iconostasul desparte (în biserica creştin-ortodoxă) altarul de naos, aşa cum la evrei *predela*/ *parohetul* ascunde, protejează Sfânta Sfintelor, Chivotul (*Aron Hakodesh*), care adăposteşte sulurile sfinte (*Sefer Torah*). Catapeteasma/parohetul este limita convențională dintre sacru şi profan, este semnul unei interdicții, al unei oprelişti, şi, totodată, este un vehicul simbolic al revelației accesibile (şi permise) ființei umane. *Chipul* Divinității este, aşadar, o imagine oximoronică: Absolutul se arată ca mister de nepătruns, ia o formă sensibilă, care îi semnalează prezența fără a-i dezvălui esența. Catapeteasma este funcțională atâta timp

cât ordinea divină este acceptată de om ca principiu al armoniei şi al echilibrului universal. Când credinţa este brusc retrasă (Arald recurge la magie, catapeteasma bisericii creştine „De-un fulger drept în două e ruptă şi tresare", **Strigoii**), ori slăbeşte şi piere, *contractul* dintre om şi divinitate se dizolvă şi lumea se sfârşeşte – la modul concret (v. scenariul escatologic din **Scrisoarea I**, unde degringolada cosmică este anunţată de „catapeteasma lumii [care] în adânc s-au înnegrit") sau în ordine simbolică, prin pustiirea şi părăginirea lăcaşului de cult, căci Slava Domnului pleacă din templu (v. **Ezechiel**, 10).

„Biserica-n ruină/ Stă cuvioasă, tristă, pustie şi bătrână/ […]/ Năuntrul ei pe stâlpii-i, păreţi, iconostas,/ Abia conture triste şi umbre au rămas" (**Melancolie**). La fel, sinagoga din **Iconostas şi fragmentarium** este ruina unei ruine, nu mai poate reînvia şi menţine spiritul Templului distrus: „o arhitectură ţapănă, rece, goală – era atât de pustiu de frumuseţe ca pieptul unui om mort …". Biata *havră* nu mai este *Bet Ha-Knesset* (loc de adunare); congregaţia (*qehilah*) s-a risipit, din poporul ales plin de mândrie a rămas doar o comunitate etnică (*qahal*) umilă, patetică, supusă dispreţului cvasigeneral şi discriminării. Rămaşi alături întru sărăcie şi nefericire, locuitorii „uliţei jidoveşti" nu mai sînt legaţi decât de vagi reminiscenţe, mai mult automate, ale unui odinioară foarte precis şi eficient cod existenţial. Sinagoga nu mai este nici *Bet Ha-Tefilah* (loc de rugăciune), nici *Bet Ha-Midrash* (loc pentru învăţătură). Legea se spune că s-ar afla, încă, „pe balustrada din mijloc" (poate un verset din Biblie sau un rând din Talmud gravat pe grilajul care împrejmuie platforma *Bima*, rezervată celui care citeşte din cărţile sfinte; sau poate este vorba despre Tablele Legii reprezentate pe *Parohet*), dar e literă moartă. Interiorul sinagogii este o privelişte sumbră; singurele detalii luminoase sînt „eloimii [care] asupra intrărilor străluceau ca scrişi cu stele…". Eloimii, heruvimii, lucesc însă ameninţător, întunecat profetic, nu consolator, nu reconfortant. Ei nu sînt făpturi eterice, graţioase, ci, dimpotrivă, terifiante, reprezentate plastic în tradiţia din Orientul Mijlociu ca bestii compozite, reunind caracteristici anatomice

umane şi animale (de leu, taur, vultur). Heruvimii sînt o prezență misterioasă şi neliniştitoare în Biblie, chiar de la prima lor menționare ca aprigi şi neînduplecați gardieni ai Edenului după izgonirea lui Adam şi a Evei din Rai. Ei apar constant (şi paradoxal în spațiul unei religii în care plastica figurativă este strict prohibită!) ca imagini-sigiliu ale legământului poporului lui Israel cu Dumnezeu (în contexte-cheie, precum acelea în care se comunică dispozițiile divine privitoare la construirea Arcei şi, apoi, a Templului lui Solomon), ori ca ființe înfricoşătoare care pun în mişcare *Merkabah*.

Pe lângă statutul de emblemă a Legământului, imaginea heruvimilor reprezintă şi un avertisment. În „templul sur – Sionul ruinat – de jur împrejur proptit de bârne de stejar", strălucirea eloimilor nu e de bun augur, ci anunță cumplita pedeapsă cuvenită pentru neascultare, pentru îndepărtarea de Dumnezeu. Levy Canaan, rabin, urmaş (probabil) al leviților cântăreți care au fost de față la aducerea Chivotului în Ierusalim („oi cânta un psalm al pruncilor lui Assaph şi o voi bucura [pe Hagar] cu cântecul arfei Sionului", îşi spune el), se călăuzeşte după *Torah*, ca orice evreu, prin circumcizie şi prin îndeplinirea ritualurilor prescrise; acum, bătrân fiind, doreşte să-i aducă Domnului prinosul final de credință mergând să vadă Ierusalimul înainte de a muri. Devoțiunea oarbă față de *formă* îi ocultează *sensul* mesajului divin. Pierderea contactului adevărat cu Dumnezeu îi pecetluieşte soarta întru pierzanie. Crimele pe care le săvârşeşte în numele Domnului devenit idol sunt deraieri previzibile de la o etică derivată *din* şi consubstanțială *cu* credința religioasă. Ruben păcătuieşte şi el prin lăcomie şi, mai ales, prin asocierea la vinderea logodnicei sale către creştin. Cei „treizeci de galbeni venetici" nu le aduc fericire lui Levy Canaan şi lui Ruben, după cum nici Iuda Iscarioteanul nu şi-a găsit liniştea cu treizeci de arginți; prețul târgului infam aduce numai suferință, sânge, nebunie, moarte. Blestemul rătăcirii şi al orbirii pare să apese asupra întregului neam; Hagar îşi pierde şi ea sufletul, odată ce găseşte plăcere în năpastă, îndrăgostindu-se pătimaş şi vinovat de *goi*, de tiran, de cel care a

cumpărat-o. În delirul ei, regalitatea fenomenală/circumstanțială fuzionează (convenabil) cu făgăduința mesianică şi cu excelența absolută pe care evreii şi-o atribuie obstinat ca blazon.

Moartea lui Dumnezeu în sufletele oamenilor declanşează dezastrul, distrugerea lumii pe care odinioară El a creat-o. „Hârtii[le] sfâşiete din Ghemara" vecine cu colacii de sărbătoare la ferestrele evreilor reprezintă pentru rațiune o ipoteză absurdă, la fel de fantastică precum înghețarea „planeților" care „s-azvârl rebeli în spaț,/ Ei, din frânele luminii şi ai soarelui scăpați" (**Scrisoarea I**). Textul eminescian înfățişează o evreitate ce nu are corespondent istoric real; nu este nici apologia unei culturi şi a unei civilizații care, indubitabil, l-au fascinat pe poetul nostru, nici acuza, disprețul ori reproşul aruncate unui popor plin de superbie în obidirea lui. Este, pur şi simplu, o construcție imaginară care selectează specificul evreu cu titlu de exemplaritate pentru o dilemă general-umană. La fel de drept, însă, alegerea trebuie să fi fost influențată de tragismul sublim al modelului „real".

Summary

Part of Eminescu's M.S. #2255 and published for the first time in 1932, by G. Călinescu, in *„Adevărul literar şi artistic"*, along with another short narrative draft, under the title *O nuvelă fantastică* / *A Fantastic Novella* (only later on changed into *Iconostas şi fragmentarium* / *Iconostasis and Fragments*), the chilling story from a mediaeval ghetto in Suceava, conventionally referred to by the opening phrase [*Pe podelele reci de cărămidă...*] / [*On the Cold Brick Pavement...*], brings forth three tragic figures mercilessly crushed by a cruel fate, as well as by their own wrong decisions and terrible mistakes. The numerous elements in the text pertaining to different aspects of Judaism (religion, cultural history, and so on) are definitely not just literary ornaments or simple *instruments* for creating the relevant

atmosphere (for convincingly particularizing the place, time and situation), nor signs of a proud display of knowledge about Jewish culture and civilization.

The story has a strong poetical quality, which, in fact, defies any attempt at reading it in a *documentary* way, in a realistic key. Historical truth, correct references, scientific precision and consistency seem to have no absolute relevance from the author's point of view. The poignancy of the three entwined personal tragedies presented in the story is thoroughly built up by effectively striking a balance between the exactitude of some details and the free, non-restricted, impetuous improvisation within this plausible frame.

[*Pe podelele reci de cărămidă...*] / [*On the Cold Brick Pavement...*] is a story about human weakness, about confusion and errors of judgement, about dramatic choices, about damnation. The Jewish setting is *one particular* illustration of a moral agony that can touch all humans, irrespective of race, religion or lifestyle.

Rugăciune unitate (poetică) în varietate (prozodică)

Pavel TOMA

Creştinism şi demonism. Nu trebuie să fim tranşanţi în a-l situa pe Eminescu într-unul din cele două curente spirituale. Pendularea între credinţă şi îndoială, finalizată de cele mai multe ori prin revoltă (apostazie), este un atribut al modernismului maniheist. Demonismul (*Strigoii, Gemenii, Demonism*) se purifică la Eminescu prin orientarea către titanism, ca formă de nonconformism, în care actul în sine este perceput gnoseologic, fiind recuperat pozitiv din mentalitatea mulţimii.

Poeziile cu tentă direct religioasă sunt puţine în creaţia eminesciană (*Colinde, Dumnezeu şi om*). Creştinismul este perceput pe filiera tradiţională, populară, patosul cu care este asumat sentimentul apartenenţei la creştinism neavând nevoie de tirade retorice.

Poezia *Rugăciune*, introdusă de Maiorescu în ediţia a VI-a ca independentă, apare în ediţia Perpessicius[1] integrată în poemul amplu *Ta twam asi* (vol. IV, p. 362-363). În acelaşi volum este prezentă o variantă de două strofe în câte douăsprezece versuri ca poem separat (p. 360). În total, există publicate două forme dezvoltate şi alte două prescurtate, care apar independent sau integrate poemului *Ta twam asi*, creditate a fi scrise în perioada 1877-1879. Perpessicius însuşi, la p. XVI a introducerii la *Opere*, vol. IV, afirma că *Ordinea văzută este cea cronologică*, pentru ca apoi să considere: *Despre o cronologie completă, strictă şi infailibilă, se înţelege de la sine că încă nu poate fi vorba.*

[1] *Perpessicius,* Mihai Eminescu, Opere, *vol. IV, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1952.*

Este important de subliniat, în urma celor exprimate mai sus, interesul pe care Eminescu l-a manifestat în ceea ce priveşte găsirea unei forme adecvate (*perfecționism eminescian*)[2], situând strofele într-un ansamblu poetic, considerându-le de sine stătătoare, dezvoltându-le sau comprimându-le, esențializându-le, conform crezului său[3].

Ne vom opri în cele ce urmează la forma introdusă de către Maiorescu în ediția a VI-a a *Poesiilor*, o poezie scurtă, de numai nouă versuri, într-o singură strofă.

Rugăciune[4]

I.	*Rugămu-ne-ndurărilor*	8(4+4)
	v - vv v – vv	
II.	*Luceafărului mărilor;*	8(5+3)
	v - vvv - vv	
III.	*Din valul ce ne bântuie*	8(3+5)
	v - v vv - vv	
IV.	*Înalță-ne, ne mântuie*	8(4+4)
	v - vv v - vv	
V.	*Privirea adorată*	7(3+4)
	v - v vv - v	

---

2 *Adrian Voica,* Poezii cu formă fixă: aplicații eminesciene, *Editura Universitas, XXI, Iaşi, 2001, p. 9.*

3 *M. Eminescu, poezia* Icoană şi privaz*:*

Şi eu sunt copilul nefericitei secte
Cuprins de-adânca sete a formelor perfecte.

4 *Textul poeziei reproduce întocmai forma din ediția îngrijită de Dumitru Irimia: Mihai Eminescu,* Poezii*, Editura Universității* Al. I. Cuza*, Iaşi 2000, p. 234, text îndreptat, de vreme ce, la Perpessicius, se pot observa diferențe în ceea ce priveşte fonetica, ortografia şi punctuația. Redăm în continuare această formă, inclusă în poemul* Ta twam asi*:*

Rugămu-ne 'ndurărilor, Privirea adorată
Luceafărului mărilor ! Asupra-ne coboară,
Din valul ce ne bântue O maică prea curată
Înalță-ne, ne mântue ! Şi pururea-fecioară,
Marie! (op. cit., p. 362-363)

La prima vedere, nu există deosebiri fundamentale între cele două texte. Dacă, însă, vom reconsidera importanța punctuației, expresivitatea, valoarea ei stilistică, atunci este necesară, în parte, şi reconsiderarea demersului analitic privind versificația. Acum nu ne propunem aceasta.

VI.	*Asupră-ne coboară,* v - vv v - v	7(4+3)
VII.	*O, Maică prea curată* -/ - v - v - v	7(3+4)
VIII.	*Şi pururea fecioară,* v – vv v - v	7(4+3)
IX.	*Marie!*	3

Compoziţional, considerăm poezia posibil de structurat în trei părţi, după cum urmează:

- partea I, primul catren, versurile I-IV;
- partea a II-a, al doilea catren, versurile V-VIII;
- partea a III-a, versul al IX-lea.

Deşi punctuaţia şi grafia nu ne ajută în această segmentare a poeziei, ne putem orienta după conţinutul de idei exprimat şi, mai ales, după structurile prozodice diferite din catrene.

Întregul poem se află sub semnul relaţionării om–divinitate. Ruga sinceră, directă, exclude divinul abstract, fiind adresată ipostazelor umane – Iisus şi Maria, cunoscători prin trăire plenară a suferinţei.

Primul catren este o rugă către Iisus, văzut în calitatea sa de mântuitor, de călăuză omniprezentă în încercarea omului de a se desprinde din starea de păcat.

Cel de-al doilea catren, nediferenţiat grafic dar izolat prozodic, se adresează Fecioarei Maria, care este purtătoarea unor însuşiri desprinse din inventarul liturgic.

Ultimul vers ni s-a părut potrivit a-l delimita de restul poeziei pentru funcţia sa individualizatoare, pentru încărcătura afectivă maximă. În economia poeziei, numele Mariei nu este cel rostit de gura unui deznădăjduit. Funcţia de mediator, de martor al tuturor, de conservarea speranţei, toate acestea sunt însumate în simplitatea rostirii ca rezultat al încrederii depline.

Structura propusă în planul ideatic transpare şi din analiza prozodică pe care o vom dezvolta în continuare.

Referindu-ne la primul catren, observăm o măsură a versurilor de 8 silabe, aceeaşi pentru toate (izometrie), lungimea amintind de versul popular al colindului românesc.

Cezura mediană împarte în emistihuri egale versurile I şi IV. Simetria aceasta este concurată de o asimetrie (simetrica I) din versurile II şi III (5+3 / 3+5). În cel de-al doilea catren măsura scade la 7 silabe, lungimea emistihurilor alternând (3+4 sau 4+3), în funcţie de liniile portretizării.

Structura ritmică este diferită în cele două strofe, fără însă ca acest lucru să fie perceput ca element distonant la nivelul ansamblului. Astfel, în primul catren rima este pereche, de sorginte populară, dactilică şi sincategorială, pentru ca, în cel de-al doilea catren să devină încrucişată, heterocategorială în versurile VI şi VIII, feminină.

Cele mai interesante observaţii apar la nivelul partajării ritmice. Ruga liniară se menţine de-a lungul întregii poezii, fiind susţinută prozodic de prezenţa celulelor plurisilabice cu caracter dominant. În primele versuri, mesomacrul (celulă pentasilabică) apare de două ori: în metafora luceafărului şi în sintagma *ce ne bântuie*, sugerând valoarea de atotprezenţă tutelară, de veghe permanentă a lui Iisus, drept contrapondere la suma durerilor şi a păcatelor lumii.

Frecvent (7 prezenţe) apare folosit peonul (celula tetrasilabică), îndeosebi peonul II, care structurează în totalitate versurile I şi IV, lipsit de stridenţe, adecvat tonului de rugă sinceră.

Amfibrahul (celula trisilabică), care-şi dozează în centru maximul energetic, domină catrenul al II-lea, când apare de cinci ori, de trei ori în cuvintele-rimă: *coboară, fecioară* şi *curată*. Dificultăţi în partajarea ritmică apar în versul al VIII-lea, unde se produce o perturbare ritmică, semn al tulburării profunde care animă sufletul muritorului:

O, Maică prea curată sau *O, Maică prea curată*
-/ - v - v-v -/ - v vv-v

Din punctul nostru de vedere acceptăm prima structură, care evidenţiază independenţa adverbului *prea*, sugerând într-un grad superior un atribut divin, aşa cum, credem, a intenţionat şi poetul. Silaba independentă accentuată sporeşte valoarea expresivă, dubla prezenţă din acest vers accentuând

emoția adresării directe, participarea afectivă şi starea de comuniune.

Structura simetrică a silabelor accentuate (exceptând versul al VII-lea, a cărui importanță am dezvoltat-o mai sus) 2 - 6, caracteristică ritmului iambic, constituie o textură interioară pe care se țese o muzică incantatorie cu iz liturgic, simetrie care-i susține unitatea întregii poezii.

În urma demersului analitic desfăşurat, se pot repera câteva observații. Prima ar fi aceea că pe structuri prozodice diferite pot fi exprimate conținuturi ideatice identice. A doua observație, derivând din prima, este că, deşi există diversitate şi deosebiri evidente la nivelul rimei, al dispunerii celulelor ritmice şi al măsurii versurilor, eufonia nu are de suferit. Dimpotrivă, am spune. Corelaționarea credincios–divin se produce într-un nexus inefabil, unde se intersectează benefic înălțarea spirituală a muritorului însetat de mântuire cu acea coborâre a divinului însetat de iubire.

Summary

Faithful to his artistic beliefs and to his own very high standards, Eminescu always polished with patience his poems in search for the ideal form. The poem *Rugăciune* analyzed here configurates, step by step, the difficult ascending (and fascinating) way towards poetic perfection. So, various versification structures are used to express the same simple, honest and vibrant prayer addressed to Jesus and Mary, underlining in crescendo, by means of musical, harmonious sounds, the intimate harmony residing in a passionate, fervent soul.

Hermeneutică

O lectură a poeziei *Peste vârfuri*
– ca text integral –

Rodica M*ARIAN*

Din perspectiva a ceea ce am numit text integral, folosind conceptul unei lecturi tematice, care presupune conexitatea semantică a textului şi avant-textului[1] (variante), centrele de poeticitate ale poeziei antume *Peste vârfuri* sunt imaginea lunii care trece în înalt şi sunetul evanescent al cornului. Ele se extind în mai multe texte poetice, ca adevărate „metafore obsedante”,[2] ale inconştientului poetic creator, în sensul dat acestora de Charles Mauron, bineînțeles şi în variantele textelor respective. Versul emblematic „Peste vârfuri trece lună”, asociat cu „mângâiosul” glas de corn, va contura un astfel de centru transtextual, recompus din poemul definitiv, versiunile şi variantele lui, precum şi din apariția imaginilor obsedante respective în alte texte poetice, şi acestea cu variantele lor. În creația lirică eminesciană asoci-erea aceasta, rezumată de Perpessicius la motivul cornului melancolic, este deosebit de exersată, în variate formule şi exprimări. Vom integra, de aceea, în textul propus analizei, variante din poemul *Călin*, alte texte şi versiuni lirice antume sau postume, *Povestea teiului, Sara pe deal, Făt-Frumos din tei, Muşat şi codrul, Mai am un singur dor* etc., alături de unele poeme originale de inspirație folclorică, cu variantele lor, cum ar fi *Peste codri sta cetatea* şi *Mii de stele... dulce sară...*

Varianta concentratului poem *Peste vârfuri*, publicată antum de Maiorescu, nu are predominant un caracter elegiac, cum s-a spus adesea. Transgresarea melancoliei în seninătate,

---

[1] *Alexandru Niculescu,* Între filologie şi poetică, *Editura Eminescu, Bucureşti, 1980, p. 42.*

[2] *Vezi felul în care este folosit conceptul acesta de Charles Mauron,* De la metaforele obsedante la mitul personal, *Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001.*

în tresărirea fermecată a sufletului după momentul de grație al aspirației spre liniștea eternă se integrează în calmul atemporal al nopții, care leagă cosmicitatea naturii de nelimitele trăirii interioare. Întrebarea finală reverberează, astfel, nu în tristețe ori regret, ci în dorul după posibila întoarcere a momentului tulburător al desprinderii în trăirea neființei, nu este regretul sau durerea trecerii întru nimicirea vieții, nici „euforia” întru odihna morții, ci îndoiala, intens poetică, a pierderii acelui fulgurant simțământ al singurătății iubitoare de viață, al singurătății împlinite din glasul cornului ce cântă înfrățirea sufletului cu natura, cu cosmicitatea ei, cu moartea ca o consonanță a împăcării dinăuntrul ființei cu liniștea a toate, presimțită în acel „mai departe”, „tot mai încet”: *Sufletu-mi nemângâiet/ Îndulcind cu dor de moarte.*

Cornul (cu substitutele lui, buciumul, talanga, cântarea codrilor adânci) conturează un motiv tipic al universului poetic eminescian, devenind în poemul antum *Peste vârfuri* simbolul central. „Motivul” cornului cu sunet dulce, tânguitor, mângâietor, melancolic, fermecat și dureros, va contura în alte texte, chiar în variantele formei definitive, semnificații și nuanțe diferite de atmosfera „senină”, de pacea ce domină sufletul nemângâiat al poetului, îndrituind premisa teoretică a hermeneuticii sensului, sens realizat numai la nivelul fiecărui text în parte, deci a fiecărei variante, care este și ea un text distinct, o formă, numită uneori formă formantă. De asemenea, luna, ca motiv și centru de poeticitate, reprezentată de versul emblematic *Peste vârfuri trece lună* sau de *lumina de lună* (cu variate substitute) va marca, în asociație cu cântecul dulce al cornului, o transgresare simbolică a granițelor ontologice între existent și moarte, ca trăire anticipată.

* * *

Peste vârfuri are, în exegeza eminesciană, doi poli de interpretare, unul în care poemul reprezintă transpunerea lirică a motivului cornului, fiind o elegie, o poezie a nostal-

giei fericirii[3] sau regret pentru caracterul disparent al *dulcelui*[4] şi altul, intuit genial de Lucian Blaga, în care accentul din semantica profundă reliefează o „linişte sacrală"[5] a melancoliei (în acest context ne interesează mai puţin faptul că Blaga atribuia acest halou de linişte interioară tainicei contopiri a lui Eminescu cu un vis voievodal), precum natura cântată de Eminescu are, în viziunea blagiană, o „particulară, domnească demnitate". O melancolie senină, care „nu are nimic de a face cu pesimismul" a fost identificată la Eminescu de Liviu Rusu[6], în *Mai am un singur dor*, care seamănă mult „ca tonalitate şi viziune" cu *Wanderers Nachtlied (Cântecul nocturn al drumeţului)* al lui Goethe. Mai apoi apropierea dintre *Peste vârfuri* şi *Cântecul...* lui Goethe s-a făcut sub raportul concentrării mijloacelor şi a atmosferei[7], în fine, foarte recent, Felicia Şerban[8] insistă pe asemănarea frapantă a celor două poezii în care moartea este acceptată cu seninătate, dar se menţine, paradoxal, în zona exegezei unei triste melancolii prin predominarea caracterului elegiac, care se reverberează asupra întregului tablou al nopţii.

---

[3] *D. Popovici,* Poezia lui Eminescu, *Editura Tineretului, Bucureşti, 1969, p. 266 şi 279-282.*

[4] *Edgar Papu,* Lumini perene, *Editura Eminescu, Bucureşti, 1989, p. 66.*

[5] *Lucian Blaga,* Spaţiul mioritic, *în* Trilogia culturii, *Fundaţia Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1944, p. 323. Vezi şi observaţia apropiată de această intuiţie a Irinei Petraş,* Un veac de nemurire, *Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 36: „Cumpăna imitată de* îndulcire *faţă în faţă cu moartea are susul şi josul, creşterea şi descreşterea, într-o ecuaţie netă. E o împăcare* mentală *a spiritului cu materia, a fiinţei cu natura interioară, dar o împăcare nu în sensul seninătăţii clasice, ci în cel al ritmurilor dezlănţuite ale romantităţii. O împăcare dincolo de legile diurne, oficiată sub pavăza nopţii. Melancolia însăşi nu va fi languroasă şi apatică. Ea stăruie asupra peisajului ondulat şi tensionat, punându-i la îndoială semnele". Mi se pare adevărat că seninătatea nu are în acest poem însemnele clasicităţii, ci pe cele ale românităţii, după cum voi arăta mai departe, dar nici ritmurile nu sunt dezlănţuite, ci stăpânite.*

[6] *Liviu Rusu,* De la Eminescu la Lucian Blaga, *Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1981, p. 104.*

[7] *Ştefan Munteanu,* Stil şi expresivitate poetică, *Editura Ştiinţifică, Bucureşti, 1972, p. 229.*

[8] *Felicia Şerban,* Peste vârfuri – o lectură paralelă, *comunicare la Institutul de Lingvistică „Sextil Puşcariu", ianuarie 2002.*

În cazul demersului analitic consacrat recent poemului *Peste vârfuri* de Mariana Neț, din perspectiva unei semiotici care favorizează abordarea pragmatică a textului poetic, deviațiile de la norma prozodică a textului sau de la norma uzului lingvistic curent evidențiază „figuri” aflate la maxima figurare *(Peste vârfuri trece lună* şi *Sufletu-mi nemângâiet/ îndulcind cu dor de moarte)*, ceea ce înseamnă că acestea au statutul de figură şi independent de text. Mai ales *Sufletu-mi nemângâiet/ îndulcind cu dor de moarte* merită o atenție deosebită, Mariana Neț argumentând că „secvența nu este numai o emblemă a textului, ci o macrofigură complexă, ce poate funcționa şi independent de (con)textul care a produs-o”[9]. Valoarea de sentință a acestei figuri este susținută de „ruptura” marcată atât la nivel prozodic, cât şi semantic, acesta din urmă fiind datorat schimbării focalizării în discursul poetic. Observația motivată că această secvență este o macrofigură complexă şi mai ales statutul figurii textuale care are două funcții principale, ca matrice creatoare de sens şi ca unitate purtătoare de sens în spațiul căreia converg semnificații ale textului, poate duce la o altă interpretare a poemului *Peste vârfuri*, mult comentat de altfel şi considerat de Rosa Del Conte ca exprimând *dorul* în esența sa cea mai pură[10].

Mariana Neț punctează cu acribie şi cu argumente relația complexă dintre textul poetic şi figurile sale, concluzionând că „limbajul poeziei *Peste vârfuri* tinde spre polul maximei figurări, că textul însuşi tinde spre statutul de macrofigură; faptul că în practica culturală aproape toate secvențele s-au instituit ca embleme pentru această poezie este o dovadă în acest sens”[11]. Trebuie să remarc opțiunea lui Lucian Blaga în alegerea aceleiaşi poezii eminesciene pentru a demonstra analitic „*esența* metaforică a limbajului poetic, mai presus de metaforele izolabile ca atare”[12].

---

[9] *Mariana Neț,* Eminescu, altfel. Limbajul poetic eminescian. O perspectivă semiotică, *Editura Minerva, Bucureşti, 2000, p. 17.*

[10] *Rosa Del Conte,* Eminescu sau despre Absolut, *Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 231.*

[11] *Mariana Neț,* op. cit., *p. 19.*

[12] *Lucian Blaga,* Geneza metaforei şi sensul culturii*, ed. cit., p. 406.*

Interpretarea pe care o intuiesc ca o consecinţă a analizei figurilor textuale şi a teoriei Marianei Neţ se apropie, aş spune, de cel de al doilea pol al exegezei poemului, în sensul că în semantica profundă a poemului se detaşează alinător şi senin, la dimensiuni cosmice aspiraţia spre marea tăcere, spre „eterna pace”, nu numai pentru că sunetul cornului ar invada spaţiul de confluenţă între cosmic şi terestru[13], ci mai ales din cauza nelimitei conferite de cele două substantive nearticulate, indefinitele *vârfuri* şi *lună*[14]. „Dulcele corn”, substitut semantic al „dorului de moarte” poate fi şi dorul după origini[15], înţeles însă nu ca Unitate platonică a făpturii, ci ca aspiraţie brahmanică a individualului spre sufletul universal, acesta din urmă asimilat de Eminescu prin matricealul deziderat mioritic care asociază, în viziunea lui Edgar Papu, erotica naturistă „cu un euforic sens tanatologic”. Astfel, sunetul cornului „este parcă o chemare a naturii însăşi, însă cu accente atât de voluptoase, încât nu se deosebesc cu nimic de cele ale dragostei”[16]. Totuşi, asemănarea constă numai în voluptate, tensiunea sufletească a *dorului de moarte*, ca nucleu semantic axial al textului sau ca „etimon spiritual” al genezei poetice, se va dovedi superioară *dorului de inimă*, adică dorului cu încărcătură erotică.

Dorul de moarte trebuie înţeles, în semantica de profunzime a textului poetic, ca *dor de nefiinţă,* ca dorul de origini, adică dorinţa regăsirii acelei tainice şi adânci legături a fiinţei cu nefiinţa, care apare exprimată cu claritate într-un

---

[13] *Vezi această semnificaţie la Valeriu P. Stancu,* La poétique des variantes: Peste vârfuri et Odă (în metru antic), *în „Eminescu – 2000. Atti del Convegno Internazionale «Mihai Eminescu»”, Venezia, 18-20 maggio 2000, p. 120: „la perception auditive du cor, dont la musique envahit l'espace de la confluence entre cosmique et terrestre”.*

[14] *D. Popovici,* op. cit., *p. 279.*

[15] *Cf. Dan C. Mihăilescu,* Perspective eminesciene, *Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 41.*

[16] *Edgar Papu,* Lumini perene, *Editura Eminescu, Bucureşti, 1989, p. 31 ş.u. vede această trăsătură la Eminescu ca provenind din substratul autohton, din „tracismul” eminescian, fără însă să absolutizeze sau să mărginească fenomenul respectiv, integrat în categoria departelui, la această unică explicaţie.*

text binecunoscut lui Eminescu, în Imnul vedic al Creaţiunii, fiind izvorul cosmogoniei din *Rugăciunea unui dac* şi din *Scrisoarea I:* „Acest Unul s-a născut prin puterea căldurii/ La început s-a ivit deasupra acestuia dorinţa, care a fost cea dintâi emanaţie a spiritului./ *Legătura cu fiinţa au găsit-o înţelepţii în nefiinţă cercetând cu înţelepciune în inima lor*" (s.n.)[17]. În manuscrisul 2276 II, fila 18v, într-un caiet de cursuri, cu frumoasă scriere gotică, figurează un capitol intitulat *Cosmogonie der Inder,* care începe cu *Imnul creaţiunii* din Rig Veda, după care urmează exegeza lui. Pornind de la acest text, Eminescu încearcă prima transpunere în versuri albe şi în acelaşi ritm iambic al originalului, în manuscrisul 2262, 116-1661v. Versurile care ne interesează sună astfel în această transpunere: „în început pătruns-au iubirea pe-acel unul/ O sete sufletească [-], a facerii sămânţă [-]/ Şi cercetând *în inimi* aflat-au înţelepţii/ *Puntea, care fiinţa unea cu nefiinţa*" (s.n., O. II, 183). Altă traducere a acestor versuri: „Când izvorî Unicul din duhul căldurii/ Tot atunci născutu-s-a şi apriga dorinţă,/ Care germenul gândirii fu şi al plăsmuirii./ *Iar proorocii, ei înţelepţii, cugetând descoperiră/ între* ***a fi şi a nu fi*** *legătura cea veche*"[18]. Aş zice că este un dor nelămurit, poate, dar senin şi deloc zbuciumat, presimţit în adâncul sufletului, atât de tulburătoarea apetenţă romantică spre vagul depărtării, cât şi de iniţiatica Vedelor indice (cunoscute lui Eminescu, cum s-a arătat[19]), precum, în general, la

---

[17] Rig-Veda X, 129, *traducere din limba sanscrită de Theofil Simenschy, în* Cultură şi filosofie indiană în texte şi studii, 1, *Ediţie îngrijită, cuvânt înainte şi note de Cicerone Poghirc, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1978, p. 46-47.*

[18] *Apud M. Eminescu,* Opere, II, *ediţie critică îngrijită de Perpessicius, Bucureşti, Fundaţia regală pentru literatură şi artă, 1943, p.188.*

[19] *Cicerone Poghirc,* op. cit., *p. 41; vezi şi Rodica Marian,* „Lumile" Luceafărului, *Editura Remus, Cluj, 1999, cap. XV:* Mentalitate indică şi filosofie upanişadică în textul integral al poemului. *Pentru modul cum critica înţelege inspiraţia eminesciană din sursele vedice a se vedea ediţia Perpessicius,* Opere II, *p. 69-83 şi 172-195, unde se cuprind versiunile manuscrise ale* Rugăciunii unui dac, *care a avut şi titlul* Nirvana, *şi cele ale* Scrisorii I, *precum şi reproducerea unor referinţe asupra predilecţiei lui Eminescu pentru Vede. Dintre acestea, mi se pare interesant de amintit aici*

Eminescu îmi pare emblematic, ca deschidere, versul „Pătrunde pacea tristele-mi gândiri” (*Dormi!*).

Amănunțita analiză stilistică şi semantică a lui Ştefan Munteanu[20] (incluzând toate mijloacele de construcție poetică, adică cele lexicale, morfologice, sintactice, figurate, fonetice şi prozodice) plasează ceea ce cred că se apropie de sensul global simbolic (dezvăluit şi ascuns în tensiunea maximă a macrofigurii comentate mai sus) în „înțelesul” ultimei strofe, numindu-l cel de-al treilea moment esențial al poemului, adică „năzuința spre fericire ... [care] se confundă cu dorința de desfacere de lumea fizică”. Interpretând cele două figuri „tari” (*Peste vârfuri trece lună* şi *Sufletu-mi nemângâiet îndulcind cu dor de moarte*), dar şi motivul tipic al (tânguirii) cornului, îngemănat constant cu motivul lunii (care *trece* sau *pătrunde* din înalt), atât în textele poetice antume cât şi în multe postume şi variante, se poate dovedi că în această năzuință de izolare fericită sau dor după izbăvitoarea *stingere de veci*, în „dorul de moarte” (având în universul poetic eminescian şi expresia corespondentă: *setea liniştii eterne*) se strecoară din profunzimi comuniunea poetului cu sufletul cosmic, cu unitatea armonică a Lumii, cea de dinainte de ființă şi neființă.

Căutarea absolutului descătuşător de patimi în *eterna pace,* este întrezărită aici în sunetul *dulcelui corn* (aşa cum în textul integral al „Luceafărului” *setea de repaos* îşi va găsi un corelativ intratextual în *voluptatea morții* din variante, ca alternativă a *nemuririi reci*), luând numai uneori, în diferite contexte postume sau în variante, aspectul farmecului dureros al iubirii (*Vorbitoriu nemângâiet/ Al iubirei dulci, deşarte*). Acesta din urmă are însă, în esență, aceeaşi consistență a năzuinței eliberatoare de patimi spre *liniştea de veci,* cu substitutul textual *farmecul luminii reci*, prin care iubirea omenească se contaminează de absolut în *Luceafărul.* Sunetul

---

comentariul lui Tudor Vianu în legătură cu Rugăciunea unui dac, *observând că geneza acestui poem nu este singurul caz în care „Eminescu a împreunat pe daci cu inzi” (p. 73).*

[20] *Ştefan Munteanu,* op. cit., *p. 223-235.*

cornului (*tânguios, mângâios* în variante) este sublimarea suferinței „sufletului fără parte" de noroc, dar dulceața muzicii sale nu este numai îmbinarea romantică a fericirii cu durerea (cornul „sună dulce dureros"), o complinire oximoronică de contrarii, ci o stare la care se adaugă, care se împletește cu o anume blândețe (*Căci spre tine blând/ Mă întorn*), cu un fel de împăcare, de linişte (*Liniştit, nemângâiet/ Ca durerile-mi deşarte* sau *Sufletu-mi nemângâiet/ Liniştind cu dor de moarte*). Aşadar dominanta semantică nu se menține în starea de zbucium, de frenetică, dulce suferință, ca în alte texte eminesciene, cu o tentă mai marcat romantică, ci conținând-o, o depăşeşte spre dezmărginire, spre nelimita tăcerii înfiorate de astrul nopții şi al morții, spre starea sufletească ce poate consuna cu celebrul vers *Peste vârfuri trece lună* (simptomatic atât de reluat în variante sau chiar în alte texte poetice, având şi forma *Peste codri trece lună*).

Categoria interioară a „dulcelui" va cuceri postura de primordialitate integrală a simbolului lunar, armonizându-l cu sunetul „dulcelui corn", ca şi trecerea granițelor ontologice proprii întoarcerii la originile arhetipale ale ființei, în legătura ei intrinsecă cu neființa, altfel spus va interioriza departele, ca trăire. *Dulcele* eminescian va integra dorul de moarte, ca dor de pace în sine împăcată (vezi şi *dulcea pace* din *Singurătate*) şi, până la urmă, „dorul nemărginit", înțeles nu ca schopenhaueriană „voință de a fi", ci ca o prospectare spre infinit şi, în acelaşi timp, o reîntoarcere în infinit. Traducând prin „dor nemărginit" termenul indic Kama[21], care este o dorință de natură spirituală („Kama, dorința, reprezintă mişcarea intelectuală [...] Ea este legătura dintre ființă şi neființă") Eminescu echivala implicit şi *dorul de moarte* cu *dorul nemărginit*, aşa încât ca formă de metafizică ultimă, adică ca „dor de nemărginit"[22], nu este numai dorul ce *atrage la viață*, ci şi dorul de întoarcere în neființă, „dorul lung, nestins" al

[21] *Amita Bhose,* Eminescu şi India, *Editura Junimea, Iaşi, 1978, p. 121-123.*

[22] *Tudor Cătineanu,* Echilibru şi dezagregare. Antinomia eminesciană, *Editura Sinapsa, Bucureşti, 2002, p. 173.*

păcii pierdute care „realeargă [...] Spre echilibrul liniştitei întocmele”, cum se spune într-o variantă a *Scrisorii I* (0. II, 178). Pe de altă parte, **„dulcile dureri ale lumii”**[23], ca o structură de fond, va impregna „dulcele muzical” al sunetului de corn cu o fascicolă semantică profundă, reintegrându-l în ceea ce Edgar Papu numea, în altă ordine de idei, *depărtarea interioară*, capabilă să transgreseze graniţele ontologice până la „originile” lumii.

* * *

Lectura peisajului din forma definitivă a condensatului poem *Peste vârfuri* este dominată de imaginea specifică lansată de primul vers: *Peste vârfuri trece lună,/ Codru-şi bate frunza lin,/ Dintre ramuri de arin/ Melancolic cornul sună.* Natura este simultan cadru şi subiect, într-o armonie magică de mijloace, invadând spaţiul semnificaţiei poetice prin cântarea dulce a cornului. Cornul, şi mai ales sunetul lui tânguitor, fermecat şi dureros, este un motiv tipic al universului poetic eminescian, devenind în poemul *Peste vârfuri* simbolul central[24].

Se poate observa imediat concreteţea substantivelor din prima strofă: *vârfuri, lună, codru, frunză, ramuri, arin, corn;* primele şase elemente ale naturii copleşesc instrumentul de suflat, atât de popular, sinonim cu „tânguiosul bucium”, dar şi cu „glasul vechilor păduri” legat prin tradiţie (simptomatic cornul apare în poemele-poveşti, în lirica erotică, în unele exerciţii folclorice eminesciene) de cadrul natural, de proxi-

[23] *Această expresie poetică face parte dintr-o variantă apropiată de cea definitivă a* Luceafărului, *respectiv a finalului poemului, care sună astfel: „Hyperion se-ntoarsă/ Şi peste-a lumii dulci dureri/ Lumina şi-o revarsă”. Vezi Rodica Marian,* Textul variantelor poemului **Luceafărul**, *în Rodica Marian, Felicia Şerban,* Dicţionarul **Luceafărului** eminescian, *Editura Clusium, Cluj-Napoca, 2000, p. 299.*

[24] *Vezi şi Mariana Neţ, Eminescu, altfel. Limbajul poetic eminescian. O perspectivă semiotică, Minerva, Bucureşti, 2000, p. 60.*

mitatea codrului, şi el semn poetic cu valori mitice[25], aşa încât cornul devine simbol al naturii însăşi, deşi nu este numai instrument pământesc, zice Ion Negoiţescu[26]; sunetul său se va propaga evanescent, „muzica" sa ce leagă cosmosul naturii de cosmosul dinlăuntru devine un „fluid al morţii", în viziunea acestui critic. Aşa cum natura este o interfaţă între cosmosul reprezentat de lună şi sufletul poetului, tot aşa sunetul cornului, ca o muzică a acestora răspândeşte lina, calma, dulcea melancolie, incumbată, cum voiesc să arăt mai departe, în *dorul de moarte*. Deocamdată, verbul *sună,* pronunţat, din constrângeri prozodice, cu un **u** lung, întăreşte, încununează prezentul verbelor anterioare *(trece, îşi bate)*, învestind clipa cu o anume durabilitate ce-i depăşeşte limitele, poate chiar dincolo de determinările circumstanţiale: *Mai departe, mai departe/ Mai încet, tot mai încet*. Totodată, verbul *sună* exprimă o certitudine, cum a observat şi D. Popovici[27] dintr-o altă perspectivă, datorată, cred, tocmai schimbării de registru stilistic, din vizualul celor trei versuri anterioare, înspre auditivul întărit de nelimitarea în timp şi spre o anume interiorizare, senzaţia auditivă fiind determinată de un cuvânt cu funcţie adverbială şi cu rol metaforic: *Melancolic cornul sună*. Sentimentul dublu direcţionat al melancoliei, ca tensiune sufletească şi aşteptare nelămurită, nesigură, a ceva ce chiar depăşeşte tristeţea, este atribuit sunetului, dar ea, melancolia, provine din starea de spirit a poetului[28], care se reverberează şi asupra peisajului anterior descris.

---

[25] *Despre motivul* pădurii *văzut ca topos sacru al pământului străbun, dar şi personaj mitic vezi Zoe Dumitrescu Buşulenga,* Eminescu – cultură şi creaţie, *Editura Eminescu, Bucureşti, 1976, p. 40-54; Eugen Todoran,* Eminescu, *Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 301 şi urm.; Felicia Giurgiu,* În eminescianul univers, *Editura Facla, Timişoara, 1988, p. 7-19; Iosif Cheie-Pantea,* Eminescu şi Leopardi, *Editura Minerva, Bucureşti, 1980, p. 106 şi urm.*

[26] *I. Negoiţescu,* Poezia lui Eminescu, *Editura Junimea, Iaşi, 1980, p. 144-145.*

[27] *D. Popovici,* op. cit., *p. 282.*

[28] Id. ib., *p. 289 : „în realitate melancolia nu este a sunetului de corn, ci o vibraţie a sufletului poetului".*

S-a vorbit despre „realismul" cadrului natural eminescian dar şi derealizarea lui: „Ceea ce «vede» Eminescu în peisaj nu sunt semnele realului înregistrate mimetic, ci sensul lor ascuns, noumenal, dezvăluit privirii vizionare" şi apoi „Derealizarea este o caracteristică generală a imaginii eminesciene. Dar, în poemele care pun în relație universul naturii cu existența umană, derealizarea apare ca specifică acesteia din urmă, în timp ce natura primeşte consistența fermă a «realului»"[29]. Absența ființei din prima strofă a poemului *Peste vârfuri* degajă, prin presiunea concreteții substantivelor, consistența naturii observată de Ioana Em. Petrescu în creația eminesciană, în general. Efectul de realitate dominantă a naturii este însă ambiguizat, aş zice anihilat chiar, într-o bună măsură, de primul vers, cu celebra abatere de la norma limbii, nearticularea substantivului *lună,* întărită de acelaşi statut nehotărât al *vârfurilor,* care conferă cadrului o atmosferă nepământească, mai precis asemănătoare unei desprinderi astrale, fiind totuşi imprimată de un sentiment straniu, ireal, „lăsând ca totul să se proiecteze într-o depărtare cețoasă"[30] după cum a observat, cu multă finețe, D. Popovici. Rosa Del Conte acordă abaterii de la normă în cazul celebrului vers *Peste vârfuri trece lună* efectul unui „maximum de absolutețe", propagat prin limba „căreia nu-i pasă de constrângerile unor înguste determinări gramaticale" şi asupra celorlalte elemente ale peisajului, „freamăt tăcut de codru – glas melancolic de corn printre ramuri de arin –, [...] într-o atmosferă purificată şi rarefiată, în care se va înălța, unic interpret şi ecou al unei nostalgii cosmice, care aspiră la evaziunea supremă, melodia fermecată"[31]. Cu excepția notei semantice imprimate interpretării prin lexemul *nostalgie*, notă comună, obsesivă a celor mai avizate interpretări[32], peisajul

[29] *Ioana Em. Petrescu,* Eminescu şi mutațiile poeziei româneşti, *Ed. Dacia, Cluj, 1989, p. 60, 61-62.*

[30] *D. Popovici,* op. cit., *p. 279.*

[31] *Rosa Del Conte,* Eminescu sau despre Absolut, *Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 230.*

[32] *Ştefan Munteanu,* op. cit., *p. 225: „Alăturarea epitetului* melancolic *de substantivul* corn *[...] creează de la început tonalitatea lirică a poeziei, atmosfera ei de farmec misterios şi de nostalgie".*

primei strofe, în liniile lui esenţiale, este adecvat interpretat de savanta autoare italiană.

Înţelegerea „melancoliei" ca nostalgie este, mai întâi, o reducere drastică a semnificaţiei culturale a termenului, ştiut fiind faptul că melancolia se manifestă prin variate stări sufleteşti. Fenomenul grăbitei asimilări cu întoarcerea în trecut a sentimentului înduioşat este acelaşi şi în cazul glosării „dorului" românesc prin prevalarea în conţinutul său a trăsăturilor semantice legate de aducerea aminte[33] îndreptată spre ceva ori cineva aflat departe, în spaţiu ori timp. Altfel spus, prin echivalarea melancoliei cu nostalgia se accentuează prioritar sentimentul retrospectiv, în dauna celui prospectiv, nostalgia fiind, evident, direcţionată spre ceva pierdut ori trecut. Valeriu P. Stancu are dreptate să sublinieze, într-o poetică a variantelor, că în semnificaţia melancoliei se poate discerne, totodată „une double orientation dans le temps du moi *approfondi en soi-même:* vers quelque chose qu'on a perdu et vers quelque chose qu'on désire, qu'on aura, peut-être, à l'avenir. Résonnant dans la simultanéité, les deux dimensions créent l'harmonie du passage vers l'absolu, par l'abolition des limites de l'être"[34]. Autorul citat derivă din acest fapt, cu adevărat verificabil în semantica profundă a textului, ca şi dubla orientare a „dorului" eminescian în general, „spiritualizarea" discursului poetic, conferind sunetului de corn, ca centru de poeticitate, transformarea dintr-o valoare de imagine muzicală într-o „synthèse de l'idéal quête par l'instance lyrique dans l'amour".

Lectura textului integral al poemului, incluzând variantele, nu justifică însă decât cu totul parţial, după cum voi arăta, idealul iubirii, din moment ce toate contextele din variante, care-l presupuneau *(Cântăreţ nemângâiet/ Tinereţelor deşarte* sau *Liniştit, nemângâiet/ Ca dureri de-amor, deşarte,* devenit în altă variantă *Vorbitoriu nemângâiet/ Al iubirei*

---

[33] *Vezi o luare de poziţie lingvistică faţă de această cutumă culturală la I. Coteanu,* Stilistica funcţională a limbii române, *I, Editura Academiei, 1973, p. 161, 184.*

[34] *Valeriu P. Stancu,* art. cit., *p. 120.*

dulci, deşarte) sunt circumscrise într-o singură versiune dintre cele cinci ale poeziei şi au dispărut, ca expresie şi substanţă, în textul definitiv, pentru care Maiorescu, ca prim editor, a preferat forma oximoronică clasică *Sufletu-mi nemângâiet/ îndulcind cu dor de moarte*. Mai trebuie arătat că singura versiune care include astfel de descrieri ale cântecului de corn este cea notată de Perpessicius ca versiunea D (cu patru variante), în timp ce versiunile A, B, C şi E, cu câte zece variante distincte, redau efectul glasului melancolic de corn prin versuri care încep printr-un gerunziu, ca şi forma antumă: *Sufletu-mi nemângâiet/ întristând adânc de moarte [Aiurând adânc de moarte] [Liniştind cu dor de moarte] [Îndulcind cu dor de moarte]*. Din astfel de contexte, evident dominante cantitativ, lipseşte textual, cu desăvârşire, orice amintire sau promisiune de iubire. Chiar în cadrul aceleiaşi versiuni, în speţă versiunea E, imaginea ambiguă care se referă la o „nuanţă erotică” *(Ca un suflet fără parte)*, devenită chemare şi promisiune de iubire, este concurată de sentimentul mult mai profund al „dorului de moarte”: *Sufletu-mi nemângâiet/ întristând adânc, de moarte* sau *în adâncu-i dor de moarte*. În ultima formă manuscrisă a poemului, versiunea E, cea introdusă de poet în drama *Bogdan-Dragoş*, există trei formulări, aparent foarte deosebite; una dintre ele, varianta standard, adică cea redată de Perpessicius la etaj (0. III, 179) este integrată de Valeriu P. Stancu în centrul de poeticitate al sunetului de corn, ca reprezentând o sinteză a idealului căutat în iubire: „Mângâiosul corn răsună/ Rătăcit, nemângâiet/ Ca un suflet fără parte/ Mai departe, mai departe/ Mai încet, [tot] mai încet”. Dar imaginea specifică a „sunetului rătăcit”, în acest context limpede textualizată, este considerată axială[35], din perspectiva heideggeriană a ambiguităţii diferenţei ontologice, pentru suferinţa conştiinţei, alături de imaginea „focului rătăcitor”.

Lectura motivului cornului prin această grilă merită o atenţie specială, care nu-şi găseşte locul aici, mai ales pentru

---

[35] *Svetlana Paleologu-Matta,* Eminescu şi abisul ontologic, *Editura ştiinţifică, Bucureşti, 1994, p. 152, 155.*

că „sunetul rătăcit”, privit într-o atare lumină, presupune, de fapt, studierea tuturor contextelor, antume şi postume, care conțin celebrele versuri „Mai departe, mai departe/ Mai încet, tot mai încet”. Oricum, nemângâierea „sufletului fără parte” nu poate susține un conținut referitor neapărat la „nenorocul” dragostei, ci este, poate, sentimentul perpetuei căutări a Ființei, resimțit ca un eşec, echivoc, de altfel, şi alinat prin însăşi calificarea cornului ca „dulce” şi „mângâios”.

Versiunea E are însă, cum spuneam, încă două variante care se circumscriu altui centru de poeticitate, coagulat în jurul „dorului de moarte”, care are forma cea mai expresivă din punct de vedere semantic în versul: *în adâncu-i dor de moarte*, asupra căreia voi reveni. În ceea ce priveşte prevalența unui conținut simbolic integrând esențial eul poetic în sunetul evanescent al cornului, cât şi în simbolistica sintetică a lunii înglobând contrariile Ființei, se cuvine să remarc motivul întoarcerii *inimii = sufletului* spre...: *De ce taci, când fermecată/ Inima-mi spre tine-ntorn?* în variante, motivul acesta se dezambiguizează, prin contextualizarea limpede a obiectului care concentrează efuziunea întreagă a ființei: *Melancolic glas de corn/ Gândul meu la dânsul zboară/ Capul meu spre el întorn [Inima-mi spre el întorn].* Această *întoarcere*, prezentă asiduu şi în primele versiuni ale poeziei *Mai am un singur dor*, dobândeşte o semnificație deosebită privită în contextul acelor texte şi variante în care asociația metaforelor obsedante – lună-sunet de corn – este atestată. Este o reintegrare a eului în absolutul cosmic al naturii, constantă *întoarcere* a sufletului spre lumina de lună, sau a lunii spre eul poetic exprimat: „Când voi numai s-aud/ Cântare de bucium/ Să uit al vieții crud/ Şi repede zbucium/ Spre tine mă întorn/ Lumină de lună/ Şi *dulce* glas de corn/ S-aud că răsună” sau „Spre tine ochii-ntorn/ Şi stele şi lună/ Ş-un *dulce* glas de corn/ Din codri îți sună”. Se cuvine să remarcăm expresivitatea variantelor, în special versul *Gândul meu la dânsul zboară*, ştiut fiind faptul că prin „gândire” se afirmă în imagistica eminesciană „o componentă esențială a unității *om-natură-spațiu cosmic,* până la «atingerea» trans-

cendentului"[36]. Astfel, forma antumă[37] din *Peste vârfuri,* ca şi cea din versiunea E: *De ce taci când fermecată/ Eu spre tine mă întorn?/ Mai suna-vei dulce corn/ Pentru mine vreodată?* nu poate fi interpretată ca „poezie de dragoste adresată"[38], instanţa spre care se face întoarcerea este întotdeauna alter-egoul poetic care este aici sunetul cornului.

Forma din celebrul vers *Peste vârfuri trece lună*, în care regina nopţilor eminesciene, sub forma nearticulată *lună,* reproiectează obiectul unic astral, învestit cu imensă încărcătură poetică, într-o atotcuprinzătoare substanţă cosmică, amplificându-i efectele semantico-poetice. Versul are numai uşoare variaţii şi o anume constanţă în diferite texte. Din perspectivă semiotico-textuală, avem aici o figură tare a textului. Totodată, prin „inovaţia" realizată de celebra abatere de la formele morfologice ale limbii române, în acest vers, care devine obsesiv, fiind reluat identic în 14 ocurenţe, se manifestă inventivitatea lingvistică dar şi intuiţia virtualităţilor expresive ale limbii. Ca procedeu, contrar opiniei comune a abaterii ce-l singularizează, nu este o excepţie, ci apare ca mijloc favorit în particularizarea limbajului eminescian, aşa cum voi detalia în continuare. Prin această preferinţă spre deschiderea unor posibilităţi de expresie ascunse în limbă, poetul ilustrează, practic, teoria identităţii dintre limbaj şi poezie, idee filosofică cu îndelungată tradiţie europeană, mai neclară la Aristotel, limpezită apoi la G. Vico, în *La scienza nuova*, aprofundată de B. Croce şi de Heidegger, până la teoria limbajului poetic ca plenitudine funcţională a limba-

---

[36] *Dumitru Irimia,* Limbajul poetic eminescian, *Editura Junimea, Iaşi, 1979, p. 356.*

[37] *Felicia Şerban* com. cit. *arată cu dreptate, pentru forma antumă a poeziei, că „versurile care trec la persoana a doua* (De ce taci când fermecată? Inima-mi spre tine-ntorn?) *nu se adresează iubitei, după cum se afirmă uneori, insistându-se asupra caracterului erotic al poeziei, ci trebuie citite în legătură nemijlocită cu versurile precedente şi cu ultima strofă luată în întregime, ultimele două versuri fiind tot la persoana a doua, şi nimic nu ne îndreptăţeşte că destinatarul se schimbă în cuprinsul strofei".*

[38] *Irina Andone,* Iarăşi şi iarăşi „Peste vârfuri", *în „Revista Română", Iaşi, an IV, nr. 1 (11), 1998, p. 5.*

jului, teorie integrată în lingvistica lui Eugen Coşeriu. Din această din urmă perspectivă se poate spune astfel că limba lui Eminescu este „limba română pur şi simplu, nimic altceva”, iar stilistica, ce consideră stilul unui autor o selecţie şi o deviere faţă de uzul comun, „cu totul inoperantă”[39]. Chiar fără a adopta acest punct de vedere extrem, s-a intuit în limbajul poetic însăşi limba română *posibilă*, „cea care îşi realizează integral disponibilităţile «native», latente în structura sa. Eminescu încalcă regulile limbii române în funcţiune la acea dată spre a face mai vădită întreaga ei putere, dându-i spaţiu să respire şi să crească în voie, să se bucure de propria-i alcătuire”[40].

Ion Coja arată, totodată, că „subtilul joc de efecte pe care le putem obţine în româneşte prin exerciţiul articulării nominale a fost practicat în chip vădit de Eminescu, cu rezultate neegalate până azi, ceea ce se află demonstrat într-o carte uitată, a unui autor deosebit de dotat pentru studii de acest fel: Radu I. Paul, *Flexiunea nominală internă în limba română*, Bucureşti, 1932. Iată câteva exemple de folosire a procedeului discutat: *Fu **prăpastie? Genune?** Fu **noian** întins de apă?; N-a fost **lume** pricepută şi nici **minte** să priceapă; **Un soare** de s-ar stinge-n cer/ S-aprinde iarăşi **soare;** Nu voi **mormânt** bogat,/ **Cântare** şi flamuri; **Vreme** trece, **vreme vine**”*[41]. Figura poetică realizată în versul *Peste vârfuri trece **lună*** este un transfer metaforic „de la categoria de obiect la cea de abstracţiune sau de stare informă (proprie numelor de materie) [...] Efortul cititorului este de a accepta luna ca (nume de) materie sau abstracţie, cu existenţă imaterială, psihică, ceea ce este posibil, fără a-i fi foarte clar cititorului despre ce fel de transfer este vorba, versul lui Eminescu propunând un tip de analogie pe care nu-l mai întâlnim până la el”. Această altă stare a materiei prin care trece luna în nearticulare are, cred, exact acelaşi efect şi în cazul articulării

---

[39] *Eugen Coşeriu,* Limbajul poetic, *în* Prelegeri şi conferinţe, *Iaşi, 1994, p. 159.*

[40] *Ion Coja,* Glose filologice. Peste vârfuri trece lună..., *în „Caietele Mihai Eminescu” VI, Editura Eminescu, Bucureşti, 1985, p. 172.*

[41] Ibidem*., p.170.*

nehotărâte *un soare*. Depăşirea unicităţii (Soarele este prin străistorie singular în lumea cunoscută, ca şi Luna) printr-un fel de dezmărginire într-o posibilă multiplicare a universului perceput ca irepetabil este, paradoxal, în intenţia poetului, semn al menirii unei dorite reintegrări a individualităţilor.

La impresia de atmosferă cosmică depăşind depărtările astrale şi interiorizându-le concură nu numai nearticularea *lunii,* ci şi substanţa semantic-poetică a verbului *a trece*, intim determinată chiar de această nearticulare. Verbul este folosit aici ambiguu, şi cu sensul „a străbate un spaţiu, a pătrunde" deşi aparent avem de a face cu înţelesul „a face o mişcare de deplasare peste, pe lângă sau printr-un anumit loc". (Acest din urmă sens este identic cu cel al verbului *trece* din versurile *Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă, Prin care trece albă regina nopţii moartă*.) Aşa încât elementele evocate în acest peisaj par mai curând visate ori încadrate în fantastic. În acelaşi sens de impresie ireală a naturii la Eminescu, Th. Codreanu vorbeşte de identificarea cu natura prin părăsirea ei, dobândită ca realitate, paradoxal, s-ar zice, prin pierderea[42] ei, recuperarea prin distanţare în timp şi spaţiu este şi sensul simbolic din poezia *Floare albastră*, din *La steaua*, din *Muşat şi ursitorile*, cu versul emblematic şi enigmatic *El n-a fost când era,/ El e când nu e*.

Grila înstrăinării existenţiale prin care se receptează melancolia sunetului de corn din versul final al primei strofe o conduce pe Ioana Em. Petrescu la ideea de „dulce tânjire după odihna morţii", lectură posibilă şi prin prisma figurii din versurile *Sufletu-mi nemângâiet/ Îndulcind cu dor de moarte.* În această concepţie melancolia este opusă „formelor gândirii mitice, creatoare de sens, [...] este starea gândirii înstrăinate care i-realizează universul"[43]. Dimpotrivă, aşa cum voi arăta, apropiindu-mă şi de analiza „dulcelui" din viziunea lui Edgar Papu, melancolia eminesciană este o stare de spirit „dulce",

---

[42] *Theodor Codreanu,* Eminescu – Dialectica stilului, *Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1984, p. 225-226.*
[43] *Ioana Em. Petrescu,* Eminescu. Modele cosmologice şi viziune poetică. *Editura Minerva, Bucureşti, 1978, p.60-61.*

deci interiorizată şi nu înstrăinată, chiar în *Singurătate* avem o *dulce pace* care declanşează melancolia şi actul poetic. La fel, în *Ondina, dulce descânt* este creaţia poetică însăşi, figurată emblematic prin ambivalentul conţinut al „descântecului”, dar şi prin concentrarea semantică a eminescianului „dulce”. Mai mult, în celebra *Melancolie,* în finalul textului care răstoarnă tenebroasa alienare[44] în ataraxie, în liniştirea maximei îndepărtări, nu avem, în ultimă instanţă, cum crede Ioana Em. Petrescu, un amurg al eului în sensul uitării rădăcinilor fiinţei[45], ci o alinătoare uitare de sine, abandonare într-un *alter* care are acces *spre* rădăcinile fiinţei, în unitatea sa absolută. Vorbind la trecut despre moarte, un trecut devenit absenţă *(Parc-am murit de mult)*, poetul priveşte cu detaşare, de departe, nu numai „poveştile străine” ale vieţii sale, ci şi propria-i moarte. Până şi zbaterea de tip existenţial, *pe mine mie redă-mă* are ca finalitate putinţa *de a muri liniştit*, după cum bine observă Edgar Papu, adăugând că, în general, la Eminescu „melancolia sa senină în faţa sfârşitului păstrează dulceaţa unui mângâietor sentiment de înfrăţire cosmică”[46].

În ultimă instanţă, citind versul 1 şi 4 din prima strofă a poemului *(Peste vârfuri trece lună [...] Melancolic cornul sună)* mi se pare că nedeterminarea lunii se propagă din dezmărginirea spaţială într-un fel de atemporalitate suprapusă prezentului din *sună*, amplificând categorial adevărurile trăirii

---

[44] *Lucia Cifor,* Poezie şi Gnoză, *Editura Augusta, Timişoara, 2000, p. 111-112, numeşte, cu dreptate şi argumente, finalul poeziei „o terifiantă alienare”, într-o interpretare pusă sub semnul melancoliei ca „boală ontologică, provocată de pierderea ori de slăbirea legăturii cu sacrul”, perspectivă în care predomină caracterul european al categoriei culturale a melancoliei; viziunea heideggeriană a inautenticităţii oricărei uitări de sine se suprapune acestei perspective, care se verifică, de altfel, în imaginile şi în semantica întregului text. Mentalitatea care mi se pare mie că se poate aplica finalului* Melancoliei *este una de tip oriental, indic, incluzând principiul* Ta twam asi *şi devalorizând individualitatea. Lectura propusă pe acest fundament (dezvoltată în altă parte) ţine seamă şi de timpuria intuiţie a lui Eminescu, care nota în manuscrisul 2262, f. 2: „Oare eu, tu, el nu e totuna?”*

[45] *Ioana Em. Petrescu,* ibidem.

[46] *Edgar Papu,* op. cit., *p. 63.*

poetice. Cu atât mai mult cu cât vibrațiile ample ale sonorității versurilor şi cadența unduitoare a ritmului concură la acelaşi efect de revelație, de eveniment crucial, implacabil, în sensul durabilității, al esențelor atemporale.

În universul poetic eminescian, imaginea lunii ca şi sunetul cornului sunt motive tipice, intratextuale, coordonate ale universului său poetic şi amândouă vin din „noaptea veşniciei"; apariția lor este cu predilecție nocturnă, noaptea eminesciană fiind tărâmul prielnic dilatării spațiului şi timpului, până la *setea liniştii eterne*. Simbolica esențială a lunii, accentuată prin nearticulare, îşi regăseşte în acest celebru prim vers din *Peste vârfuri* toate potențele sale contradictorii; ea, luna, înseamnă pe de o parte moarte, în contrapondere cu astrul vieții, soarele, pe de altă parte înseamnă etern început, fiindcă ciclicitatea fazelor ei este mereu în transformare, implicând aşteptarea şi revenirea. Eminescu trăieşte în general sub lună, zicea Călinescu, luna este şi astrul ideal al nocturnilor, al romanticilor, dar şi mai mult, cred că este pavăza schimbărilor prefigurate dincolo de cunoscut, cu periodica ei chemare spre magnetica voluptate a morții. Aşadar în structura semantică de adâncime *dorul de moarte* este nu numai corelativul *dulcelui* sunet de corn, ci şi/sau fascinația produsă de trecerea lunii în înalt, trecere care din primul cuvânt al poemului *(Peste...)* sugerează cosmicitatea, desprinderea de lumea contingentă.

Legătura simbolică a lunii cu moartea, dar şi cu renaşterea, cu sacralitatea cosmică, revelabilă astfel, după opinia mea, în semantica de profunzime a poemului, se poate sprijini, ca un cadru general, în acord cu poetica lunară eminesciană propusă de Dan C. Mihăilescu[47], pe simbolismul lunar exprimat atât de concentrat de Mircea Eliade prin sintetizări de genul: „Grâce au symbolisme lunaire on a pu mettre en rapport et solidariser des faits aussi hétérogènes que: la naissance, le devenir, la mort, la résurrection; les eaux, les plantes, la femme, la fécondité, l'immortalité; les ténèbres

[47] *Dan C. Mihăilescu,* Perspective eminesciene, *Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 154-250.*

cosmiques, la vie prénatale et l'existence d'outre tombe, suivie d'une renaissance de type lunaire [...] En général, la plupart des idées de cycle, de dualisme, de polarité, d'opposition, de conflit, mais aussi d'irréconciliation des contraires, de *coincidentia oppositorium*, ont été découverts soit précisées grâce au symbolisme lunaire"[48]. Sau, în altă parte: „luna valorizează religios devenirea cosmică şi-l împacă pe om cu moartea [...] luna nu a fost niciodată adorată *în sine însăşi*, ci în ceea ce revela ea mereu fiind; adică pentru forța concentrată în ea, pentru realitatea vieții inepuizabile pe care o manifestă"[49].

Cu strofa a doua, prin primele două versuri: *Mai departe, mai departe,/ Mai încet, tot mai încet* se instituie depărtarea, amuțirea care proiectează cadrul natural până în neființă, în tăcerea de dincolo, acolo unde trebuie să fie pacea veşnică şi numai apoi într-o interioritate a simțirii, apărută în text în versul al treilea: *Sufletu-mi nemângâiet*. Pentru că determinările spațiale şi auditive urmează după punctul care încheie strofa anterioară, chiar după verbul *sună*, s-ar părea că treptata pierdere este echivoc legată de sunet; numai prin logica semantică, impusă aici şi de efectul de retroacțiune a sensului poetic (feed-back) se impune această dependență a primelor versuri din a doua strofă de verbul care o încheie pe prima, de fapt nu *cornul sună mai departe, mai departe*, ci sunetul cornului se aude tot mai de departe, tot mai încet. Întreruperea ideii poetice prin punctul aşezat după *sună*, conferă versurilor *Mai departe, mai departe,/ Mai încet, tot mai încet* o valoare emblematică, aceste circumstanțe devenind figură textuală cu statut intertextual şi au o funcționalitate similară cu acele simboluri poetice specifice universului poetic eminescian care se regăsesc în multe contexte poetice. Versurile *Sufletu-mi nemângâiet/ îndulcind cu dor de moarte* apar astfel contrastante cu amintirea sunetului şi cu îndepărtarea lui maximă, deşi gramatical statutul în strofă al

---

[48] *Mircea Eliade,* Le sacré et le profane, *Gallimard, Paris, 1965, p. 133.*
[49] *Mircea Eliade,* Traité d'histoire des religions, *Payot, Paris, 1968, p. 134, 142.*

stingerii în depărtare şi tăcere pare să aibă şi rolul de a preciza modul şi circumstanţele îndulcirii sufletului: „Mai departe, mai departe,/ Mai încet, tot mai încet,/ Sufletu-mi nemângâiet,/ îndulcind cu dor de moarte”.

Ultimul vers din a doua strofă aduce în focalizarea contextului sintagma cheie a poemului **„dor de moarte”**; aneantizarea, trecerea în tăcere, dorul morţii ca o aspiraţie spre liniştea eternă era prefigurat, anticipat în însăşi preaşezarea dispariţiei percepţiei auditive înainte de a se realiza în expresia lineară a textului transgresarea spre planul interior, cel al „sufletului”. Ambiguizarea astfel indusă prin aşezarea în context a versurilor *Mai departe, mai departe,/ Mai încet, tot mai încet* produce o tensiune a sensului poetic, fiind totodată polivalentă; în cumulul ei de înţelesuri se aşază şi referirea la o depărtare care apropie, în mod paradoxal, la o apropiată tăcere care este grăitoare prin puterea ei alinătoare. Totodată, se insinuează în această figură emblematică, fulgurant, o oarecare incertitudine faţă de dispariţia sunetului de dincolo de mai încet, o prefigurare a posibilei despărţiri de dulcele dor de moarte, dar şi o năzuinţă deplină, în sensul că este încărcată, umplută de ea însăşi, a întoarcerii din tăcere, idee care va domina strofa următoare, începând cu interogaţia *De ce taci, când fermecată/ Inima-mi spre tine-ntorn?*

În versurile *Sufletu-mi nemângâiet/ îndulcind cu dor de moarte,* am putea vedea, mai curând, una dintre acele profunzimi ontologice care tinde spre matricea fiinţei prin anticiparea morţii, sau cum s-a spus despre finalul poemului *Melancolie – Parc-am murit demult* – „anticiparea morţii este [...] necesară pentru a avea acces la misterul Fiinţei, la «luminişul» ei, aflându-se în raport cu esenţa omului”[50].

Simptomatic şi extrem expresiv mi se pare primul cuvânt al poemului, care localizează poziţia lunii, *peste vârfuri*, deci în înalt, dar determină şi acţiunea, *trecerea lunii* peste tot ce este la înălţime. Aşadar, dintru început, ne situăm poetic într-un deasupra de lumesc. Apoi mişcarea ochiului care percepe „peisajul” coboară, cu implicita privire spre

[50] *Svetlana Paleologu-Matta,* op. cit., *p. 151.*

codru, care şi el are un verb al mişcării ondulate, *îşi bate frunza lin; luna trece* exprimă de fapt o alunecare, prelungită apoi în unduirea misterioasă şi filtrată a melancoliei cornului: *Dintre ramuri de arin/ Melancolic cornul sună*. Tot aşa cum apare, cum pătrunde, în alte contexte eminesciene, „lumina de lună” *printre* sau *dintre* ramurile arborilor.

De fapt „mişcarea” perceptibilă din prima strofă are nu numai o lină tendinţă descendentă, ci şi o restrângere treptată a spaţiului, ca şi în poemul *Melancolie*, cum bine sublinia D. Popovici acest din urmă aspect. La început „sufletul poetului este acela care se arcuieşte spre infinitul sugerat de luna care trece peste vârfurile pădurilor, el este acela care se restrânge treptat până când, din întreaga armonie a universului, se concentrează în sunetul izolat al cornului”[51]. În poemul acesta iniţierea prin vedere din primele două versuri se integrează plenar în ceea ce Irina Petraş numea legile *undei* de care ascultă „cosmosul muzical şi luminiscent” al viziunii eminesciene: „Ni se pare caracteristică în cel mai înalt grad această obsesie a liniei ondulante reperată pretutindeni în natură, fie ea privită sau, de cele mai multe ori, *compusă*”[52]. Voi adăuga numai că mişcarea descendentă a elementelor naturii din aceste prime două versuri se întoarce prin simbolul cornului (simbol al naturii) într-o revenire a mişcării sunetului, în unduiri care lărgesc cadrul până la fără limitele spaţiului, infinitul indus de repetarea lui *mai departe*, se pierde aproape de tăcere, prefigurând parcă o *linişte de veci*. Luna, codrul, frunza, ramurile, sunetul cornului sunt pentru Eminescu entităţi cuprinse în pierduta *sfântă limbă a naturii*, poate şi de aceea însuşi neologismul *melancolic* prins între aceste „corpuri” sonore ancestrale nu are rezonanţe molatice, amorţite, plângăcioase. Tot ce este în ordinea naturii la Eminescu, capătă vigoare, are virtutea şi forţa de a compensa durerile sufletului. Aşa cum antitezele sunt viaţa, tot aşa natura este dătătoare de viaţă, dar şi de moarte, pentru că contrariile

---

[51] *D. Popovici,* op. cit., *p. 280.*
[52] *Irina Petraş,* Un veac de nemurire, *Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1989, p. 45.*

trăiesc simultan, nu se exclud în mentalitatea creatoare a lui Eminescu. Între urcare şi coborâre, contururile peisajului sunt molcome, cântările au susurul lin, tânguios. Nota mişcării peisajului din *Peste vârfuri* este liniştită, vie, dar nu tensionată, mai curând „o notă de mişcare calmă, de freamăt înviorat şi dominat în cele din urmă de glasul cornului”, cum spune Şt. Munteanu[53], stilisticianul extrăgând această dominantă a semnificației expresive şi din structura silabică, din ritmul şi accentele verbelor *(trece, îşi bate, sună)*.

Ultima strofă schimbă atmosfera de izolare a poetului în natură din primele două strofe prin forma interogativă a celor două invocări ale cântecului de corn, fapt care mai conduce încă, chiar şi pe cercetătorii actuali, la concluzia că întregul text este o declarație sau invocare directă a iubitei[54]. Predecesorul cel mai avizat al acestui punct de vedere este D. Popovici, care vede în strofa finală un dialog, în locul solilocului din primele două strofe, adică presupune că poetul se află în fața unui personaj: „Un personaj nedefinit, a cărui existență ar putea fi o realitate, dar ar putea fi tot atât de bine şi o personificare. Restrângându-ne la forma definitivă a poeziei, am putea presupune cu aceeaşi îndreptățire că aici poate fi vorba de o femeie iubită, de amintirea unei iubiri fericite, de imaginea reînviată a tinereții, sau, pur şi simplu, de fericire în general”[55].

Întrebarea finală, îndoielnică în chemare, nu conduce la un simplu regret sau la vreo nostalgie legată de apropiatul sau îndepărtatul sfârşit personal al existenței. Este, în această reduplicare de întrebări (*De ce taci, când fermecată/ Inima-mi spre tine-ntorn?/ Mai suna-vei dulce corn,/ Pentru mine vreodată?*), o nedumerire oarecum abstractă, nemarcată de nelinişte, de zbucium ori de sfâşietoare tristețe, după cum vom încerca să arătăm printr-o analiză semantică contextuală a strofei a treia, confluentă şi cu observația profundă a lui

---

[53] *Ştefan Munteanu,* Stil şi expresivitate poetică, *Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1972, p. 36.*

[54] *Irina Andone,* art. cit. *Vezi şi Valeriu P. Stancu,* La poétique des variantes: Peste vârfuri et Odă (în metru antic), *în „Atti del Convegno Internazionale «Mihai Eminescu»”, Venezia, 18-20 maggio 2000, p. 122.*

[55] *D. Popovici,* op. cit., *p. 281.*

Lucian Blaga care sublinia faptul că avem în acest poem, „o melancolie nesentimentală, organic stăpânită, a unui om care nu se complace deloc în prelungirea retorică a stărilor sufleteşti”[56].

Sunetul „dulcelui corn” pare evident pierdut în tăcere, dar îndoiala privind un posibil nou început de estompată *(mai departe, mai încet)* sunare stăruie chiar în întrebare, de unde se insinuează bănuiala că este posibil ca starea de grație să nu se mai repete. În sensul acesta, imaginea de „fericire în general” la care se referă D. Popovici ca fiind o personificare în dialog cu „vocea” poetului, deci cea supusă întrebării, s-ar putea să fie înțelesul profund al pierderii sunetului „dulcelui corn” şi de aceea acest atent analist al liricii eminesciene a receptat *Peste vârfuri* ca o „poezie a nostalgiei – a nostalgiei fericirii”[57]. Acelaşi D. Popovici observă însă, în altă parte, cu finețe, că „forma interogativă nu ajută spiritului nostru de investigație”, ceea ce înseamnă că presupoziția pierderii iremediabile şi profund personalizate *(pentru mine*[58], întărit de improbabilul *vreodată)* a sunetului mângâietor de corn, singura care poate conduce interpretarea spre ideea nostalgiei fericirii, nu este mai întemeiată decât cea opusă ei, pentru că în întrebare se insinuează nu numai retorica negație ci şi, poate mai discret, posibilul răspuns afirmativ. Aşadar, interogația finală *Mai suna-vei dulce corn,/ Pentru mine vreodată?* nu poate fi decodată univoc şi retoric ca având numai înțeles negativ, ci, ca orice interogație, incumbă şi o speranță spre pozitivare.

Ambiguitatea interogației rămâne intactă, dar şi ambivalența posibilităților de decodare, ceea ce conduce la tensiunea maximă a poeticității, din perspectiva ambiguității ca

---

[56] *Lucian Blaga,* Geneza metaforei şi sensul culturii, *în* Trilogia culturii, *Fundația Regală pentru Literatură şi Artă, Bucureşti, 1944, p. 407.*

[57] *D. Popovici,* op. cit., *p. 266.*

[58] *Felicia Şerban,* com. cit. *consideră formularea* Mai suna-vei [...] pentru **mine** vreodată? *ca „o interogație al cărei sens poate fi interpretat ca o întrebare asupra duratei rămase din propria viață: dacă va mai ajunge să audă iarăşi sunetul mângâietor [...], căci* dulcele corn *va mai suna, desigur, şi alte ori în codru”.*

trăsătură paradigmatică obligatorie a poeziei „destinată să stimuleze şi să orienteze capacitatea imaginativă”[59]. Într-o altă definiţie, spaţiul ambiguităţii ar fi „tocmai depărtarea dintre modul disimulat de exprimare şi ceea ce trebuie exprimat, [depărtare care]... lasă loc interpretărilor multiple”[60]. Aceste conceptualizări moderne ale poeticităţii nu-mi par, în esenţă, prea diferite de cerinţa imperioasă pentru poezie a ceea ce Eminescu numea, într-un studiu de tinereţe, încifrarea ideii poetice: „Adevărat cum că poezia nu are să descifreze, ci din contră are să încifreze o idee poetică în simbolurile şi hieroglifele imaginilor sensibile”[61]. „Hieroglifa” intratextuală a fulgurantei sunări a cornului, dulce şi tot mai înceată, era dezvăluită în strofa a doua ca fiind îndulcirea (în variante „liniştirea”) sufletului cu „dor de moarte”. Aşadar, ceea ce rămâne suspendat în întrebarea finală este, sau poate fi, şi şansa regăsirii acestui alean sufletesc.

Nu cred că este vorba în întregul poem antum[62] *Peste vârfuri* de „o dublă tristeţe, iubirea şi moartea, totodată”[63], cum notează Alain Guillermou despre toate textele variantelor din ciclul *Peste vârfuri*. În unitatea semantică a formei definitive moartea este presimţită, dorită, întâmpinată tocmai ca un balsam înălţător (*sufletul nemângâiet* este singura realitate textuală a unei stări vecine cu autoînduioşarea, suflet care tocmai se lasă copleşit, vrăjit de *dorul de moarte*); cât despre sentimentul de iubire, în forma definitivă a poemului, nimic din aria lui semantică nu se poate justifica în text, neavând

---

[59] *Ion Coteanu,* Pentru o definire paradigmatică a literaturii, *în SCL, XXXVI, 1985, nr. 5, p. 388.*

[60] *Ecaterina Mihăilă,* Textul poetic. Perspectivă teoretică şi modele generative, *Editura Academiei Române, Bucureşti, 1995, p. 187.*

[61] *Mihai Eminescu,* Strângerea literaturii noastre populare*, în M. Eminescu,* Literatura populară*, Bucureşti, 1977, p. XX.*

[62] *Maiorescu a ales, pentru ediţia sa, dintre cele şase redactări autonome ale acestui poem, textul variantei publicate de Perpessicius în ediţia academică a versiunilor manuscrise în poziţia a cincea, text reprodus de acelaşi mare editor în volumul I,* Poezii tipărite în cursul vieţii, *Bucureşti, 1939, p. 209.*

[63] *Alain Guillermou,* Geneza interioară a poeziilor lui Eminescu, *Editura Junimea, Iaşi, 1977, p. 500.*

nici o marcă textuală concretă ori deductibilă. Pentru integralitatea ciclului de versiuni ale poeziei *Peste vârfuri*, credința tranşantă a lui Alain Guillermou privind „faptul că sunetul cornului se leagă de un sentiment de iubire e imposibil de negat" poate fi drastic nuanțată, chiar dacă uneori tulburătoarea sunare de corn seamănă cu o chemare ingenuă, cu ivirea emoțională a primelor semne ale dragostei, în preinițierea iubirii, cum este cazul ultimei forme a textului manuscris, transcrisă de poet în piesa *Bogdan-Dragoş*, în care un personaj feminin invocă perpetuarea sunetului alinător al cornului.

Interpretând poemul, Rosa Del Conte se depărtează oarecum de cantonarea în zona tristei iubiri, ridicând sensul simbolic profund la expresia dorului „în esența lui cea mai pură: năzuință nu către acest bun sau pentru altul, ci către o «împlinire», pe care noi o căutăm aici pe pământ, fără a ajunge vreodată la ea, căci a o atinge ar însemna a realiza Absolutul"[64]. Erosul extatic sau acea iubire a iubirii „care este o pură năzuință, o pură dorire a acelui *«dor»* în care aspirația la fericire se identifică cu dorința de moarte, glas al unei nelinişti cu adevărat universale, şi pe care o găsim mărturisită cu indefinibilă melancolie în liricitatea «aurorală» a poeziei populare româneşti"[65] din comentariul acestei celebre interprete a lui Eminescu îmi pare mai aproape, dar numai prin analogie, **de strania seninătate a tresăririi sufletului din clipa de grație care ne uneşte cu moartea, şi care este, cred, semnificația generală, imaginativ simbolică a poemului**. Rosa Del Conte subliniază că *Peste vârfuri*, „cel mai înalt şi mai pur cuvânt liric" eminescian, nu este adresat femeii, inima poetului fiind eliberată de amintirea sau de imaginea unei iubite. Cu toate acestea, indefinibila melancolie, receptată şi în lirica populară a dorului, cred că este încă tributară haloului de conotații romantice care privesc moartea ca un sfârşit, ca o despărțire învăluită în durere. Dimpotrivă, în acest text poetic eminescian, dorul de moarte, ca şi moartea

---

[64] *Rosa Del Conte,* Eminescu sau despre Absolut, *Ed. Dacia, Cluj, 1990, p. 231.*

[65] Id., ib. *p. 230.*

mioritică, este împlinire, „alinare” a neliniştilor existenţiale, înălţare aureolată de împăcare. Motivarea seninătăţii este una de profunzime, şi ea ţine de conştiinţa unei continuităţi a existenţei şi dincolo de hotarul ontologic al morţii. Intuiţia analistei se dovedeşte însă profundă citând, în mod ingenios, un scurt text de-a dreptul inventat, dar foarte verosimil, despre romantismul eroic, text în care iubirea de absolut, dintr-o exigenţă totală de unitate, impune omului renunţarea la finitudine, îi îngăduie să cuprindă totul şi să se piardă în el, cu condiţia de „*a vedea dizolvat în întreg însuşi eul său*”[66] (s.n.).

Dacă este iubire extatică în *dorul de moarte* este acea nelămurită aspiraţie spre Absolut, spre integralitatea fiinţei, spre primordialitatea lumii, cu eterna pace împăcată în sine a nefiinţei, dar nu plâng în notele cornului „neîncetatele morţi, eterna *trecere* a universului”[67], cum crede Rosa Del Conte, contrazicându-şi premisele propriei interpretări (respectiv aceea citată mai înainte), din moment ce încheie: „şi durerea iubirii poate deveni o formă de cunoaştere, ca experienţă a timpului, şi să ne ducă la o mai înaltă revelaţie a fiinţei”.

Corelat cu atmosfera atemporală şi proiectată cosmic a primei strofe (terminată cu versul *Melancolic cornul sună*), „dulcele corn” din finalul poemului pare să capete acest atât de eminescian atribut al tuturor durerilor lumii – **a lumii dulci dureri** – (numeroasele exemple pot începe cu *durerea mea cea dulce, dulce jele, suferinţă dulce, dulce glas de corn, Iară cornul plin de jale/ Sună dulce, sună greu,* până la *Glasul cornului străbate/ Dulcea ta singurătate*) sugerând, pe lângă ipoteticul regret al caracterului disparent al dulcelui muzical la care se referă E. Papu, propulsat din scăderea treptată a audiţiei[68] (*tot mai încet*), şi o compensatoare substanţă conotativă, similară veşnicului prezent al *trecerii* lunii în înalt, echivalând contrariile şi contradicţiile, aşa cum trecerea în inaudibil, în liniştea eternă, consună cu împăcarea, în varianta

[66] *Ibidem.*

[67] *Rosa Del Conte,* Eminescu sau despre Absolut, *Ed. Dacia, Cluj, 1990, p. 232.*

[68] *Edgar Papu,* Lumini perene, *Editura Eminescu, Bucureşti, 1989, p. 66.*

motivului cornului, prezent în poemul de inspirație folclorică „Peste codri sta cetatea”: *Glasul cornului străbate/ Dulcea ta singurătate*. Tot atât de adevărat, în ambiguitatea sa, poate fi sensul interogativ din *Mai suna-vei dulce corn,/ Pentru mine vreodată?* – dacă convenim să atribuim dulcelui sunet de corn înțelesul de magică, inițiatică fulgurare a simțirii sau a prefigurării sentimentului împăcării cu neființa, altfel spus, presimțirea desprinderii de toate legăturile materiale ale lumii.

* * *

„Dulcea jale”, muzica cornului care mângâie şi vibrează de voluptatea durerii, este uneori, în alte texte, mai ales în contextele variantelor postume, cântarea de corn. În analiza variantelor poemului şi a altor manuscrise în care apare motivul cornului se poate justifica, uneori, tristețea morții şi poate chiar sentimentul unei complaceri melancolice în starea de desprindere de lume: *Gându-n veci o să te poarte/ Inima-mi spre tine-ntorn/ Sună-mi, sună pân la moarte/ Melancolic glas de corn* sau *Întristând adânc, de moarte/ Sufletu-mi nemângâiet*. Aceste ultime versuri sunt, în ele însele, prin expresie, rupte din unicitatea semantică a întregului text din care provin, în totală contradicție cu versurile emblematice ale textului antum: *Sufletu-mi nemângâiet/ îndulcind cu dor de moarte*. Dar, aşa cum reliefează analiza variantelor poemului *Peste vârfuri*, „reacțiile” ori „efectele” contrastante ale sunetului de corn asupra sufletului (interesant este şi faptul că sufletul are determinarea constantă *nemângâiet*) sunt tocmai cele ale morții şi învierii, ca simbolistică fundamentală a cântării cornului *fermecat şi dureros*. Cele mai elocvente expresii, din punct de vedere semantic, ale strofei care redă circumstanțele îndepărtării sunetului de corn sunt cele lipsite de verbul la gerunziu: *Mai departe – mai departe/ Mai încet – tot mai încet/ Liniştit, nemângâiet/ Ca durerile-mi deşarte*. Ultimul vers are şi varianta *Ca dureri de-amor, deşarte,* atestând detaşarea de focul iubirii, ca şi de durere în general. Cea de-a doua formă fără verb a strofei respective este şi mai

lămuritoare: *Mai departe, mai departe/ Mai încet, tot mai încet/ Sufletu-mi nemângâiet/ în adâncu-i dor de moarte*.

Totodată *Peste vârfuri,* în forma antumă, nu este numai „muzică a morții", trezirea „ispitei morții" dincolo de depărtarea sunetelor vrăjite ale cornului sau tresărire înfiorată la gândul posibilei reînnoiri a „momentului excepțional de comunicare cu moartea"[69], cum inspirat scrie I. Negoițescu, pentru că autorul citat nu se poate totuşi izbăvi de conotația plânsului şi a morții văzute ca fiind cel mai mare rău, din moment ce puterile elementelor naturii, care sunt trepte spre chintesența sunetului de corn, sunt „malefice". Dominanta semantică este dimpotrivă alinarea „sufletului nemângâiet", fermecarea ce vine din trecerea în înalt a lunii, din blândul freamăt al codrului, din magica cântare a cornului, care toate sunt *dorul de moarte*. (Formularea cea mai limpede este în varianta: „Sufletu-mi nemângâiet/ Liniştind cu dor de moarte"). *Peste vârfuri* este, pe de altă parte, prin reverberarea aşteptării din strofa finală (retorica şi forma interogativă a acestor propoziții „rupe" visarea) incertitudinea reîntâlnirii cu „vraja clipelor în care conştiința se topeşte în aspirația spre marea şi izbăvitoarea tăcere"[70] sau, şi mai bine zis, este, dincolo şi prin moarte, mai ales, **această dorință de topire în marele mister** şi în *sfânta limbă a naturii*, limbă pierdută când înțelepciunea *are aripi de ceară*, întrezărită aici ca o „vrajă a morții", în golul-plin al îndoielnicei viitoare împliniri, cea de după stingerea farmecului, **fulguranta armonizare dinăuntrul sufletului cu momentul desprinderii de lume, cel din tăcerea abia începută a dulcelui corn**. Nu este altceva decât **un poem al clipei de singurătate împlinită**, extaz al pătrunderii adevărurilor ultime, al marii împăcări, **revelația dorului de aneantizare a ființei, de reîntoarcere în neființă**. S-a observat cu dreptate „setea de contopire cu eternitatea neființei"[71], dar, încă o dată, alinarea actualizată în

[69] *I. Negoițescu,* Poezia lui Eminescu, *Editura Junimea, Iaşi, 1980, p. 143-144, 157.*
[70] *Ştefan Munteanu,* op. cit., *p. 224. Vezi tot capitolul* Individualitate stilistică şi structură artistică, *p. 223-235.*
[71] Id. Ib., *p. 226.*

gerunziul „îndulcind” şi asocierea lui cu *dorul de moarte* primeşte, în această viziune, înţelesul unei presupuse tristeţi, exprimând, după Ştefan Munteanu: „ideea de profundă şi *sfâşietoare* consolare” (s. n.). Consider că sensul acesta de durere sufletească este inexistent textual, cel puţin în forma considerată antumă a poemului.

Atmosfera poemului şi cadrul lui natural sunt, dimpotrivă, pătrunse de aprehensiunea „păcii eterne”, stare ce nu incumbă nimic tenebros, nimic sfâşietor, pentru că sunetul cornului nu este numai o „muzică a morţii”, moartea ca liman, ca linişte, ci chiar mai mult, şi o muzică a vieţii: „Căci la sunetul de corn/ Toate-n viaţă se întorn” *(Muşatin şi codrul)*. *Inima* (ca sinonim popular al gândului) *fermecată se întoarce* (verb semnificativ, totodată rimă reprezentativă, cum s-a observat[72]) spre sunetul cornului, e adevărat, în ultima clipă dinaintea tăcerii, ceea ce transgresează atmosfera de ireal, de visare din primele două strofe, rămâne însă posibilitatea împlinirii, în visarea, acum trează, a gândului, adastă ceva totuşi întrezărit, un fel de contur vag al amintirii, dorul spre nefiinţă este, vine invers faţă de sunetul cornului, dintr-un „mai aproape, mai aproape”, stare ce nu e departe de tăcere, dar nici proiectată în neliniştea tenebroasă a morţii din universul liric al romantismului.

Printre curbele ingenioase ale speculaţiei unei hermeneutici de tip heideggerian, cel mai adesea saturate de adevăruri contradictorii, Marin Tarangul intuieşte în „întrebarea fără răspuns” a versurilor *Mai suna-vei, dulce corn,/ Pentru mine vreodată?* o visare a „sunetului miraculos al vieţii”, căutat de poezie şi aflat într-o „dureroasă acuitate tocmai prin felul în care lipsa [...lui] se ascunde în absenţă”. Sunetul nu există aici, unde este chemat în prezent, ci „acolo”, într-un spaţiu imaginar gigantic, de o „reală infinitate”. Ceea ce mi se pare interesant, dincolo de glosele care se învârt, la nesfârşit, în jurul condiţiei poeticului este observaţia că sunetul cornului ar fi pre-existent într-o lume a poeziei,

[72] *Dan C. Mihăilescu,* Perspective eminesciene, *Editura Cartea Românească, Bucureşti, 1982, p. 39.*

într-un trecut care nu ne mai aminteşte ceva, „un trecut în care viaţa nu mai poate lua chipul a ceva întrupat, ci rămâne, dimpotrivă, neîntrupată, izvorând din propria ei ascundere, ca să se menţină departe, ca o *viaţă care pre-există vieţii înseşi*”[73]. Ceea ce este neîntrupat şi pre-există vieţii nu poate fi decât un fel de moarte. Desigur, Eminescu poate accede, în piscul cunoaşterii şi al poeziei, la absolutul nefiinţei, acea divinitate de sorginte brahmanică, în care ca *tot* şi *unul*, pre-există viaţa şi moartea, în absenţa lor totală. Sau, ceea ce i se revelă lui Marin Tarangul, în condiţia eminesciană, ca *a fi trăit de viaţă* (chiar dacă nu mi se pare acceptabil că această condiţie îşi are izvorul în *oboseala de viaţă*) îmi pare a coincide cu a fi purtat de moarte, pentru că geniul cucereşte moartea cu anticipaţie[74], dar cel mai bine o spune Eminescu însuşi: „Şi eternă-i numai moartea – jucăria ei e tot/ *Ea* trăieşte, iar nu lumea. Părând altfel totdeauna/ Şi fiind în veci aceeaşi, ea-i enigma, ea e runa/ Cea obscur-a istoriei, a naturei şi a tot”[75] (O. II, p. 177). Din această eternă moarte, totodată eternă pace, vine sunetul dulce al cornului.

Pe o altă cale de analiză, Irina Petraş, care pune peisajul eminescian sub cupola *undei,* emblematic cronotop al lirismului marelui poet, atingea înţelesul pe care îl văd în exclamaţia proiectată în dubiu din finalul poemului *Peste vârfuri*: „Absenţa, lipsa, «ne-saţul» constituie marca peisajului eminescian. *Unda* va da posibilitatea aşteptării acestei împliniri. Numind curgerea ea promite şi fără sfârşitul în ne-limitele căruia *se poate spera o împlinire* (s. n.)”[76].

* * *

[73] *Marin Tarangul,* Intrarea în infinit sau dimensiunea Eminescu, *Editura Humanitas, Bucureşti, 1992, p. 39-40*

[74] *O spune frumos Edgar Papu,* op. cit., *p. 31: „Moartea este însăşi existenţa veşnică a naturii [...], pe care geniul o cucereşte încă dinainte”.*

[75] *Versurile sunt din cea de a doua versiune manuscrisă a* Scrisorii I, *postumă publicată de I. Chendi şi sub titlul* Moarte.

[76] *Irina Petraş,* Un veac de nemurire. Mihai Eminescu, Veronica Micle, Ion Creangă, *Editura Dacia, Cluj, 1989, p. 38.*

Dorul de moarte, centru de poeticitate din perspectiva textului integral primeşte expresia cea mai limpede semantic în forma *în adâncu-i dor de moarte*, pentru a se dezvolta în textul definitiv spre sublimarea în *dulcele corn*. Atunci când este complinit, în textele colaterale, cu adverbele „fermecat şi dureros”, sunetul cornului mi se pare afin cu invocaţia-chemare a *liniştii de veci* peste *noaptea de patimi*, un dor după şi înspre armonia desăvârşită a întregului originar al sufletului. Simplificarea dorului până la înţelesul obişnuit al nostalgiei şi identificarea lui cu un gol apăsător, cu trăirea dureroasă a unei absenţe, n-are nimic de a face cu „deplinul” ce poate umple „şi inima şi sufletul” Cătălinei[77], cu „funcţiunea plenitudinară” a acestui simţământ. La fel este în *îndulcind cu dor...* „un remediu al plinătăţii, accentuat savuroase [...], la un gol al dezolării *(sufletu-mi nemângâiet)*”[78]. Tot astfel, în contextul *Melancolic cornul sună* [...] *îndulcind cu dor de moarte*, trebuie să identificăm nu numai limita ultimă ca intensitate a dorului – aici funcţionează mai puţin echivocul din dorul de moarte al Cătălinei – şi nici moartea pur şi simplu, cum crede acelaşi Tudor Cătineanu[79], ci tocmai sensul dorului din registrul metafizic, ca năzuinţă asociată formelor Nefiinţei, strâns determinat de atributului ei esenţial de „eternă pace, în sine împăcată”.

Valenţele „dulcelui” venind din zonele subconştientului nu vor integra numai muzica naturii, muzica iubirii, ci şi „muzica morţii”, ca o voluptate anticipată. Nu este vorba, în mod textual circumscris, de ceea ce cu pregnanţă E. Papu spunea despre suferinţa *dureros de dulce* care „trebuie să anticipe în mod adecvat numai o anumită moarte”[80] *(ca să pot muri liniştit)*, ci şi de o perspectivă mai profundă a unei

---

[77] *Am dezvoltat o aproximare a acestui înţeles în „*Lumile*”* Luceafărului, *p. 262-263, dar glosarea lui nu apare în acelaşi fel în* Dicţionarul Luceafărului, *cuvântul* dor *făcând parte din acea porţiune a materialului, oarecum împărţită pe literele alfabetului, care a revenit coautoarei mele şi reflectă viziunea domniei sale.*

[78] *Edgar Papu,* op. cit., *p. 73.*

[79] *Tudor Cătineanu,* op. cit., *p. 169.*

[80] Id. Ib. *p. 71.*

aspirații a morții ca voluptate, afină cu acea *sete de liniştea eternă*, lăuntric audibilă (*Setea liniştei eterne care-mi sună în urechi,* „Scrisoarea IV”). Acesta este efectul major şi profund inconştient al melancolicului *corn* care ***îndulceşte*** cu *dor de moarte* sufletul „nemângâiet” şi care este apoi invocat ca *dulce corn*, transfigurând tristețea gânditoare într-un deliciu interior. Reconsiderarea „dulcelui” sub cupola celor două metafore obsedante din forma antumă a poemului *Peste vârfuri*, trecerea de lună în înalt şi cântecul fermecat şi dureros al cornului, se poate face, cred, în ideea conexării sensului său profund cu aria sacrului şi a neperisabilului.

„Dorul după Unitatea originară” a făpturii, cum spune Dan C. Mihăilescu într-o analiză bazată pe inițierea auditivă la Eminescu, în care sunetul de corn este marcă a arhetipalității, este oarecum apropiat de înțelesul cheie al *dorului de moarte,* ca dor de neființă, iar întregul peisaj cu mişcările lui vălurite, cu cântecul lui în surdină este fermentul trezirii acestui dor. Tudor Vianu remarcă, în ordinea de idei a priorităților gândirii eminesciene, aceeaşi obsesie a „integrării acelei unități din care, spre blestemul nostru, ne-am desprins cândva”, aşa încât „pentru Eminescu cauza permanentă a tuturor durerilor care bântuie condiția ființei create stă în faptul individualității, al singurătății prin individualitate”[81]. Năzuința către odihna prin moarte şi reintegrarea unității originare devine temeiul interpretării motivului din *O, mamă...* şi a variantelor grupate convențional sub titlul *Mai am un singur dor*, Tudor Vianu comentând şi un moment al genezei acestui din urmă poem, fapt care mi se pare elocvent pentru felul în care conştientiza Eminescu substratul *dorului de moarte*: „Din poema mai întinsă *Gemenii* [...] s-a desprins, împreună cu *Rugăciunea unui dac,* [...] cel puțin în ideea ei germinativă, bucata *Mai am un singur dor,* pe care Eminescu s-a gândit un moment s-o intituleze *Dorința unui dac*”[82]. Ca şi Tudor Vianu, Dan C. Mihăilescu nu se referă însă la analiza poeziei *Peste vârfuri* în legătură cu tema integrării în

---

[81] *Tudor Vianu,* Eminescu, *Editura Junimea, Iaşi, 1974, p. 164.*
[82] Ibidem, *p. 167.*

unitatea originară, nici în legătură cu motivul cornului, deşi, acest text poetic este emblematic, cum se ştie, pentru acest din urmă motiv, dar intuieşte bine, aplecându-se asupra multor secvenţe antume şi postume, că „departele eminescian capătă – pe cale auditivă – o notă extrem de adâncă, pentru că iniţierea auditivă înseamnă, în ultimă instanţă, revenire la universul eului, *chemare* – iniţial către ceva – dar în fond *chemare înăuntru*”[83], cu adnotarea că în acest *înăuntru* se regăseşte uitarea de sine şi contopirea cu sufletul universal, ca inconştientă sete *de linişte de veci*.

Este poate, acest dulce cântec de corn, izvorât din freamăt de codru şi străjuit de alunecarea în înalt a lunii, o întâlnire cu momentul inspiraţiei, „un fel de extaz mistic”, o cale a uşurării de toate nemângâierile sufletului, chiar de durerile amorului (în variante), aş zice, prin uitarea a tot ce e lumesc şi nelumesc, în uitarea de sine întru rostul creaţiei, şi ea un cântec. Vorbind de armonia liricii eminesciene, Tudor Vianu spune că ea vine din substanţa gândirii poetice, îndreptând meditaţia spre „un fel de reîntoarcere în fluxul lucrurilor înainte de diferenţierea şi închegarea lor”, şi muzicalitatea profundă devine „expresia unei renunţări, resimţită în punctul în care presentimentul odihnei apropiate complică durerea cu farmec şi fericire”[84]. Fără să facă referire la implicita idee a unităţii totului, de care sufletul lui Eminescu era originar impregnat, prin rădăcinile subconştientului etnic şi prin asimilarea adâncă a iniţierii hinduistice în doctrina identităţii omului cu Totul, pe care Edgar Papu[85] o enumeră printre factorii categoriei „departelui” eminescian, Tudor Vianu surprinde, de fapt, dinspre perspectiva condamnării individualităţii extrem valorizate în mentalitatea europeană, esenţa armoniei eminesciene: „Nu este desigur o întâmplare că toate momentele muzicale sunt asociate în poezia lui Eminescu cu nişte clipe de diminuare a conştiinţei de sine şi cu un fel de

[83] *Dan C. Mihăilescu,* op. cit., p. *35.*
[84] *Tudor Vianu,* Armonia eminesciană, *în* Eminescu, *ed. cit, p. 109.*
[85] *Edgar Papu,* Trăirea *„*departelui*”, în* Lumini perene, *Editura Eminescu, Bucureşti, 1989, p. 35.*

coborâre din starea personalităţii lucide [...] Un bun mai preţios, mai mângâietor câştigă el prin desfacerea de toate legăturile care ţin strânse laolaltă elementele persoanei. Armonia eminesciană este expresia acestei desfaceri"[86].

Inaccesibilul, atmosfera cosmicizată de trecerea lunii în înalt din *Peste vârfuri* naşte integralitatea dorului de moarte, mai întâi *sufletul* „se îndulceşte" cu acesta, apoi *inima* „se întoarce" spre dulcele corn cu sunetul lui ce cheamă moartea (*şi* sufletul *şi* inima Cătălinei se împlu de dor), aşa cum departele apropie natura de suflet. Acesta pare să fie sensul pe care Irina Petraş îl conferă poemului, comentând oximoronul „Sufletu-mi nemângâiet/ îndulcind cu dor de moarte": „E o împăcare *mentală* a spiritului cu materia, a fiinţei cu natura interioară, dar o împăcare nu în sensul seninătăţii clasice, ci în cel al ritmurilor dezlănţuite ale romanticităţii. O împăcare dincolo de legile diurne, oficiată sub pavăza nopţii. Melancolia însăşi nu va fi languroasă şi apatică"[87]. Împăcarea nu poate fi afină decât cu liniştea, iar seninătatea oarecum clasică din *Peste vârfuri* a fost, pe bună dreptate, invocată prin însăşi comparaţia aprofundată cu scurtul poem al lui Goethe. Totuşi seninătatea nu are aspectul clasicismului, ci al substratului tracic, mai bine zis românesc, diferenţa fiind bine intuită, în altă ordine de idei decât analiza poemului *Peste vârfuri*, de Edgar Papu[88]. Eu cred, însă, că având în vedere oscilaţia din variante între *îndulcind [întristând] cu dor de moarte* că nu numai viziunea tracică, „prin prezenţa integrală a naturii ca imens receptacol al morţii" conferă seninătate, ci poate o cumpănire, aş zice, între chemarea înspre sinele profund şi promisiunea unei eliberări de obsesiile eului, murmurată însă cu un calm grav, ce poate veni din iniţierea în moartea ca proiectare în contopirea cosmică, prospectare fericitoare şi moartea resimţită în zona pasivă a vieţii, văzută şi ea ca iluzie: „Când voi numai s-aud/ Cântare de bucium/ [...] Spre tine mă întorn/ Lumină de lună/ Şi dulce glas de corn/

---

[86] *Tudor Vianu,* op. cit., *p. 108-109.*
[87] *Irina Petraş,* op. cit., *p. 36.*
[88] *Edgar Papu,* op. cit., *p. 63.*

S-aud că răsună”. Sunetul de corn melancolic *(tânguiosul/ mângâiosul corn răsună)* este deci o marcă decisivă a morții ca întoarcere în esențe, cum s-a observat, fiind totodată şi o marcă a învierii: „Căci la sunetul de corn/ Toate-n viață se întorn” *(Muşatin şi codrul)*.

Despre versul *Melancolic cornul sună* D. Popovici spunea că se impune a fi meditat îndelung pentru a-i descifra semnificațiile adânci, dimensiunile polarizante, aş zice. Dar sunetul cornului nu este numai melancolic, ci şi dulce, reduplicând şi el semantic potențele acumulate în dezmărginirea în timp a gerunziului *îndulcind.* Atmosfera de ireal, cu conotații de cadru mitic a codrului pune în surdină ritmurile sufleteşti dezlănțuite, printr-un fel de uitare a tuturor nemângâierilor înțelepciunii şi vieții „Ca durerile-mi deşarte”; dar şi „Sufletu-mi nemângâiet/ în adâncu-i dor de moarte”. Totuşi, T. Vianu are dreptate observând lapidar că sunetul cornului este pierdut, dar în acelaşi timp se aude[89] cu timbru tulburător şi cald. În forma definitivă a poemului *Peste vârfuri*, se cuvine să remarcăm, apar în poziție privilegiată semantic versurile: „Mai departe, mai departe,/ Mai încet, tot mai încet”. Spiritualizarea tabloului din prima strofă, despre care vorbea D. Popovici, atribuind-o ultimelor două versuri din strofa a doua (*Sufletu-mi nemângâiet/ îndulcind cu dor de moarte*), nu ar fi posibilă ca semnificație profundă dacă n-ar fi precedată de versurile în care se sugerează şi sintactic, prin repetarea determinărilor complementare[90], stingerea în depărtări a dulcelui glas de corn. Dispărând, îndepărtându-se, sunetul cornului, care acum simbolizează natura, se transferă înăuntrul ființei, „împăcându-se” cu ea, reintrând în ea. Această trecere (din strofa a doua) este simetrică, la o analiză semantică de profunzime, cu trecerea de lună peste vârfuri (din prima strofă), acolo ridicarea privirii în sus, spre cosmic, se unduieşte coborând în tremurul frunzelor din codru, apoi

---

[89] *Tudor Vianu,* Voluptate şi durere, *în* Eminescu, *Editura Junimea, Iaşi, 1974.*
p. 60.

[90] *Ştefan Munteanu,* op. cit., *p. 226.*

întorcându-se în melancolia potolită, senină a cornului. Despre sensul senin al morții poate da seama şi o lectură tematică a centrelor de poeticitate, în care motivul cornului are o structură intertextuală, prezența sa fiind simptomatică în versiunile primare ale poemului devenit în forma definitivă *Mai am un singur dor*, plin de pace, de armonie, cu aceeaşi îngemănare dintre imaginea specifică a lunii şi dulcea cântare de corn şi cu aceeaşi pură dorință de contopire în liniştea naturii. „Pătrunde pacea tristele-mi gândiri".

Matricei stilistice româneşti şi determinantelor ei, dezvăluite în Eminescu, i-am putea dedica o analiză semantică, concentrată, mai ales, pe structura orizontică a „ondulării" din *Peste vârfuri* (vezi şi *Luceafărul*[91]) şi a felului cum aceasta, spune Lucian Blaga, e „îmbibată ... până la saturație de un sentiment al destinului"[92], care, mai mult ca în orice altă creație eminesciană, este complexul inconştient al singurătății. Dezvoltând eseistic demonstrația stilistico-filosofică a lui Lucian Blaga, chiar dacă nu urmărea sentimentul destinului, Irina Petraş[93] nota cu limpezime că spațiul eminescian are o „tensiune ameliorată de *unduire*", orizont care nu este numai deschidere, ci reînnoită „cutremurare": „El [Eminescu] locuieşte şi vremuieşte, am zice, în *undă*, fără început şi fără sfârşit"; „Unda e cea care se îndepărtează pentru a fi mai aproape"; „*Unda*" este cronotipul eminescian. [...] „*Unda* domină, astfel, pretutindeni în poezia eminesciană chiar şi acolo unde nu este numită direct". Aceeaşi autoare duce mai departe observația lui George Popa (care admite şi el o modalitate „ondulantă" de manifestare a spațiului eminescian, nu matriceal însă, ci alături de alte modalități) subliniind în *Peste vârfuri* „o *împăcare* dincolo de legile diurne, oficiată sub pavăza nopții" şi a lunii, ca astru ideal, „cu magnetismul ei special şi periodic" (s. n.).

---

[91] *Rodica Marian,* Matrice stilistică în *„*Luceafărul*", în „Steaua", nr. 7-8, iulie-august, 2000.*

[92] *Lucian Blaga,* Trilogia culturii. Orizont şi stil. Spațiul mioritic. Geneza metaforei şi sensul culturii*, Fundația regală pentru literatură şi artă, Bucureşti, 1944, p. 320.*

[93] *Irina Petraş,* op. cit.*, p. 34, 35, 36, 42, 43, 44.*

Sentimentul de împăcare intuit aici ca dominantă se apropie de „liniştea sacrală” observată de Blaga, dar şi de seninătatea „dorului de moarte” pe care am încercat s-o relev în acest poem şi în toate textele ori variantele în care apare metafora obsedantă a luminii de lună asociată cu dulcele cântec de corn. Structura orizontică a „ondulării” mioritice blagiene, în care sufletul românesc este „călător sub zodii dulci-amare” ar putea coincide astfel cu voluptatea dureroasă a romanticităţii şi cu ceea ce Edgar Papu descifra în cuprinsul noţiunii de „dor” la Eminescu, sentiment complex care coincide „cu afectul distinctiv al unui popor prin excelenţă echilibrat, cum este poporul român”[94]. Sentimentul destinului care este impregnat matriceal de orizontul spaţial mioritic presupune conştiinţa suişului şi coborâşului, într-o alternare molcomă, fără tensiune, şi mai ales fără revoltă, nimic dezlănţuit în profundul sufletesc al românului. S-ar părea că prin trăsăturile sale romantice, tensiune, tumult, cutremurare, tristeţe sfâşietoare, Eminescu nu mai este prin excelenţă reprezentativ pentru spaţiul mioritic. Totuşi „singurătatea stelară a plaiului” în care trăia ciobanul poate îmbiba fiinţa cu ceea ce, în altă ordine de idei, Blaga numeşte ca o caracteristică a poeziilor eminesciene, acelea în care „transfigurarea lirică se datoreşte unei tainice contopiri cu un vis voievodal”. În *Peste vârfuri*, un imponderabil teren al nuanţelor ar găsi sufletul nemângâiet marcat de orgoliul şi curajul singurătăţii transformat în singurătate împlinită, senină, ca şi cea din unele variante ale finalului „Luceafărului” (*Şi se aşază iar pe cer/ Lucind singurătăţii*). Sensul profund al aurei voievodale este această împăcare cu sinele profund, cu singurătatea omului în peisajul înalt, contopirea cu acesta, ieşirea din sine, recontopirea lui în liniştea unităţii primare a lumii, nediferenţiate în nefiinţă şi fiinţă, când „eterna pace” domnea/odihnea „în sine împăcată” *(Scrisoarea I)*.

Dorul de „Nefiinţă”, ca moarte, este şi chemarea melancolicului, *mângâiosului, dulcelui* corn din *Peste vârfuri*, dar moartea însăşi are şi complementare tonuri de vrajă care

[94] *Edgar Papu,* op. cit., *p. 74.*

atestă ființa, sau viața, reflectată prin parametrii cei mai lăuntrici ai existenței, în interioritatea eului, în *suflet.* În textul antum, ca şi în variantele lui manuscrise, sunt constante „reacțiile” *sufletului* şi ale *inimii* (folosirea acestui lexem este aici observată tot cu sensul de suflet, ca în limbajul popular). *Tot mai încet* ca şi *tăcerea*, sunt elocvente tocmai prin opusul lor, prin ceea ce rămâne în suflet, şi, în această privință, textul integral relevă o oscilație între extreme. Între gerunziile *îndulcind [Liniştind] cu dor de moarte* şi *întristând [Aiurind] adânc, de moarte* opoziția este revelatoare, ca şi constanta formei gerundivale, care ea însăşi condensează şi intensifică acțiunea verbului. Primele variante au evident o formă oximoronică, unind contrastele prin intermediul ipostazei *dorului* ca stare de suflet atotintegratoare. Totodată, determinarea din *dor de moarte* care lasă loc echivocului, putând fi interpretată ca un superlativ absolut, frecvent în limbajul popular (cum este cazul şi în exprimarea Cătălinei: *O, de Luceafărul din cer/ M-a prins un dor de moarte*) potențează efectul poetic, ambiguizând sensul *dorului de moarte.* În cea de a doua pereche de variante, efectul asupra *sufletului nemângâiet*, este cu totul contrar *îndulcirii*, confirmând prin menținerea în gradul maxim al aşteptării, orizontul semantic al unei tristeți presupuse de moarte şi, în acelaşi timp, armonizată cu *sufletul nemângâiet*. Numai că determinarea *de moarte* din aceste versuri are evident funcția unui superlativ absolut, pe lângă adverbul *adânc*, dând expresiei un grad maxim de intensitate, întristarea fiind caracterizată printr-o profunzime dusă la limită. Aceasta înseamnă că sufletul poate fi mai adânc întristat decât îndulcit? Nicidecum! în primul rând din cauza lipsei de surpriză, intensitatea nu se resimte poetic foarte tare, în schimb, la versul *Aiurind adânc, de moarte*, efectul de neaşteptat vine din alăturarea semantică a morții cu aiurirea şi estompează funcția superlativă a determinantului pus pe lângă adverb. Aşadar, această variantă, nereluată, stingheră, arată, paradoxal, un simțământ mai probabil desprins din subconştient, decât *întristând adânc de moarte.* Însăşi oscilația între *îndulcind/Liniştind / întristând/Aiurind* revelă extremele din simbolistica sunetului de corn, desfăşu-

rându-şi, în acest poem, ca text integral, sugestiile de evocare a morții şi a vieții, pe fundalul înțelesului morții, ca ceva presimțit, în sensul prefigurării unei linişti armonice, totale, ca cea din eterna pace a începuturilor: *Şi cum va înceta/ Al inimii zbucium,/ Ce dulce-mi va suna/ Cântarea de bucium!* (*Iar când voi fi pământ*). Moartea nu are aici conturul dramatic al despărțirii definitive de viață, aşa cum am văzut şi în multe alte texte eminesciene, ci dimpotrivă, este o benefică prelungire a vieții, cu eliminarea suferinței din viață, cu mântuirea de durere. Chiar în ultima formă manuscrisă a poemului *Peste vârfuri*, în sensul cronologic al genezei, cea cuprinsă în piesa *Bogdan-Dragoş*, în care se găseşte varianta cea mai gravă a dorului de neființă *(Mângâiosul corn răsună/ Mai departe... Sufletu-mi nemângâiet/ în adâncu-i dor de moarte)* există acea paradoxală „formă de viețuire şi supraviețuire a ființei", pe care o abordare recentă, din unghi filosofic, o numeşte totuşi impropriu „ultimă"[95]. Figurile existenței ar putea fi în *Peste vârfuri* tot ce ține de exprimarea cadrului naturii, aşa cum în textul definitiv al elegiei *Mai am un singur dor* sunt *liniştea serii* ori *marginea mării*. Personajul cu numele Ana invocă sunetul cornului ca un suport spre veşnicirea frumosului din suflet, confirmând, în acest fel, sensul de „năzuință plină" din dorul de moarte al textului antum: *Răsună numai şi sufletu-mi răpeşte/ Simt inima în pieptu-mi cum tremură şi creşte/ Dar cine eşti pierdute corn blând şi mângâios/ De ce nu suni tu vecinic? Şi vecinic tot frumos?*

[95] *T. Cătineanu,* op. cit., *p. 168. Paradoxul sesizat este permanent, continuarea existenței dincolo de moarte fiind o dimensiune existențială a românilor, bine demonstrată, printre alții, de Mircea Vulcănescu, aşa încât nu ne surprinde în acest testament liric o apariție „ultimă" a vieții, ca reacție a sănătății la boală sau a vieții la boală.*

Résumé

La variante du poème *(Peste vârfuri)* publiée par T. Maiorescu du vivant du poète, est loin d'avoir un caractère d'élégie (comme bien de critiques ont soutenu jusqu'ici). Au contraire, dans ce poème très concentré, la mélancolie se transforme en sérénité, l'âme a un tressaillement de bonheur et de charme tout de suite après le moment de grâce qui avait caractérisé son aspiration vers la paix éternelle; tous ces sentiments s'intègrent dans le calme de la nuit (où le temps est aboli), qui unit la nature cosmique aux sentiments sans limites du poète. Aussi, la question finale suggère-t-elle non pas la tristesse ou le regret, mais une attente à peine consciente du retour possible de ce moment troublant du détachement du non-être vécu. Par conséquent, il ne s'agit pas du regret ou de la douleur du passage vers l'anéantissement de la vie, mais du doute poétique, de la crainte de perdre ce sentiment épiphanique de la solitude qui aime la vie, de la solitude qui s'épanouit dans la voix du cor, qui chante le mariage de l'âme et de la nature (voire le cosmos en tant que réconciliation intérieure de l'être avec la tranquillité toute-puissante). Tout est pressenti et concentré dans ce «plus loin»: „Sufletu-mi nemângâiet/ îndulcind cu dor de moarte".

Iradieri semantice în poemul *„Miron şi frumoasa fără corp”*

Elena ZAHARIA

Interpretarea semnelor poetice într-un poem de inspirație folclorică vizează, pe de o parte, surprinderea raportului dintre imaginarul eminescian şi creația populară, iar, pe de altă parte, modul în care acesta participă la procesul de semnificare.

Pentru Eminescu folclorul nu este numai tradiție, moştenire culturală, ci şi creație contemporană. Astfel, prin stabilirea unui nou raport între literatura populară şi cea cultă, poetul a deschis perspective spre o altă înțelegere a corelațiilor dintre ele, după cum afirma şi folcloristul Mihai Pop.

Imaginarul poetic eminescian a fost adânc influențat de contactul direct cu folclorul, în anii copilăriei la Ipoteşti, în timpul călătoriilor prin Transilvania, al şederii la Blaj sau al peregrinărilor prin satele Moldovei, împreună cu Basarab şi V. Dumitrescu. Prin intermediul materialului cules (poezie lirică, proverbe, zicători, basme precum *Călin Nebunul*, *Frumoasa lumii*, *Borta vântului*, *Finul lui Dumnezeu*) Eminescu a pătruns în profunzimea gândirii populare, asimilând concepția poporului despre viață. A valorificat expresiile populare, armonia onomatopeică, regionalismele, imprimându-le, totodată, nuanțe filozofice, generatoare de ambiguități semantice.

Creația în versuri *Miron şi Frumoasa fără corp* susține aceste idei, impunându-se ca operă cultă, de inspirație folclorică. Se întemeiază pe al doilea basm muntenesc, cules şi tradus în limba germană de Richard Kunisch: *Die Jungfrau ohne Körper* şi cunoaşte trei variante: primele două, prelucrate la Berlin între 1873-1874 iar ultima versiune, definitivată la Iaşi, în 1875. Din analiza variantei publicate în volumul *Opere alese (III)*, în ediția îngrijită şi prefațată de Perpessicius, lucrarea de față se axează pe interpretarea

câmpurilor semantice create în jurul cuvintelor **naştere**, **corp**, **moarte**, precum şi pe analiza semnelor poetice **ochi** şi **oglindă**.

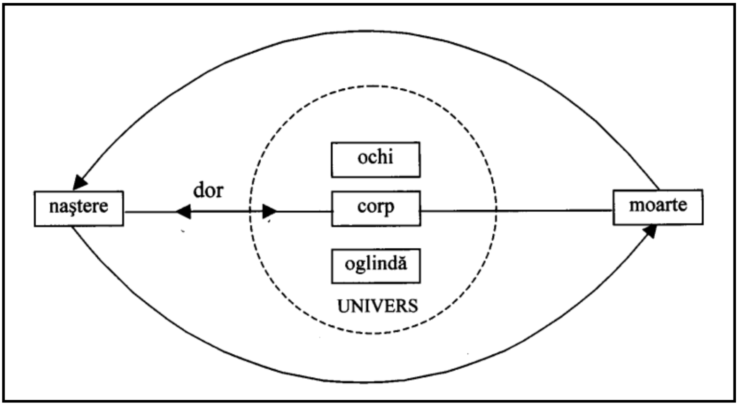
Dincolo de observaţiile referitoare la vocabularul utilizat, la semantismul termenilor lexicali sau la limbajul poetic, studiul efectuat pe aceste coordonate are şi scopul de a surprinde fenomenul interferării stilului popular cu cel cult şi esenţa originalităţii poemului eminescian. În opera cultă cuvântul intră atât cu sensul său principal, cât şi cu sensurile figurate, adesea predominante. Termenii lexicali supuşi acţiunii principiului metaforic îşi depăşesc limitele propriului câmp semantic, fapt ilustrat şi în *Miron şi Frumoasa fără corp*. Poemul poate fi interpretat ca basm cult, în versuri, cu fond lexical de sorginte populară. Se remarcă păstrarea, în linii mari, a firului epic, subordonat structurii basmului popular în proză, cules de Kunisch, dar se adânceşte treptat spre sfera ambiguităţii semantice. („Trist, retras, **rănit de moarte**," „... Eu eternă sunt şi n-o pot!...")

O serie de motive, imagini sunt introduse de Eminescu ca mărci ale stilului cult: motivul cântăreţului orb, motivul retragerii la mănăstire, motivul nebuniei, utilizarea adverbului „mai", nu ca marcă a comparativului de superioritate, ci ca marcă a superlativului relativ („... Aista-i **mai frumos**", cu sensul de „Acesta-i **cel mai frumos**"), introducerea jocului popular „mărunta", ca imagine inspirată din folclor. Sursa populară a basmului eminescian este subliniată şi de folosirea unor cuvinte şi sintagme de tipul: „ş-arătos la arătare", „ardă-l focul să mi-l ardă", „cumetrele se râd", „gată", „bănat", „că ce-i fata, ce-i şi muma", „vlădică" etc.

În procesul de semnificare se conturează anumite câmpuri semantice, care au devenit câmpuri de forţă, ce focalizează o diversitate de termeni lexicali, alcătuind reţele de semnificaţie.

Un prim câmp se dezvoltă în jurul cuvântului „naştere". Acesta este atras de câmpul semantic al lui „corp", puternic centru de iradiere semantică. „Moartea" concentrează al treilea câmp principal. Două câmpuri semantice, alături de „corp" sunt cele dezvoltate în jurul cuvintelor „ochi" şi „oglindă".

Studiul prezent propune o analiză a relației stabilite între aceste câmpuri lexicale, după schema:



Astfel, „corpul" este văzut ca un **câmp semantic de probă**, prin care se probează atât imaginea **universului material** (profanul) cât şi cea a **universului spiritual** (sacrul).

Există două perspective de percepere a lumii: lumea reflectată prin „ochi", „privire", „şi lumea «văzută» prin oglindă".

Câmpul lexical al cuvântului „naştere" include în text termeni ca: „naşă", „moaşă", „faşă", „nevastă", „botez", „spălat", „copilul", „leagăn", „ursite", „mamă", „a meni". Naşterea apare ca un prim moment în care se relevă statutul lui Miron de ființă **aleasă**, predestinată inițierii. Ursitorile i-au dăruit să aibă „o dorință ... adâncă/ Neştiută decât lui/ Dorul după ce-i mai mare/ N-astă lume trecătoare".

Motivul ursitorilor, precum şi motivul dorului ca o cale de acces către spațiul sacru, apar la Eminescu şi în alte poezii ca: „Povestea Dochiei şi ursitorile", „Ursitorile", „Muşatin şi codrul", „Muşat şi ursitorile". În poeziile menționate, „dorul", ca stare nedefinită, se materializează în dorința de a avea „tinerețe fără bătrânețe şi viață fără de moarte". Este o **dorință-aspirație** către Absolut; presupune inițiere din partea neofitului, de aceea este interpretată de ursitoare ca ceva „neînțelept", „nebun", ieşit din sfera normalității. În toate

aceste creații, mama, ființă aleasă pentru o eventuală inițiere, cere de la ursitoare o calitate deosebită pentru fiu, cu scopul de a-i anula statutul de ființă efemeră. O astfel de dorință subordonează viața fiului unui **destin implacabil**. Şi evoluția lui Miron, din *Miron şi Frumoasa fără corp* stă mult sub semnul destinului iminent. Sentimentul de „dor nedefinit” al lui Miron este tocmai starea caracteristică inițierii, asemănătoare cu o transă.

Cuvântul „corp” dezvoltă un câmp semantic divers, extinzând sfera semnificațiilor. Se urmăresc valențele termenului de „corp fizic” dar şi cele ale „corpului eteric”.

Corpul fizic, material, aparține planului profan şi îşi găseşte corespondența în persoana lui Miron, „mai frumos”, „cu păr de aur”, „voinicel” dar şi „cuminte”, „năzdrăvan într-o ureche”, aluzie la atributele sale neobişnuite. Miron este o ființă umană superioară, inițiatul, suma aspirațiilor către cunoaştere spre depăşirea limitelor existențiale, aspirații ale mamei. El este investit la rangul de făptură „aleasă” la dorința mamei.

Călătoria, probele, şederea timp de un an la palatul **Frumoasei fără corp** constituie trepte ale inițierii, care îl purifică pe Miron, pregătindu-l pentru desprinderea finală de profan şi pentru integrarea în dimensiunea sacră. Este posibil ca personajul să-şi poată îndeplini iubirea în sferele Absolutului. În aceste condiții moartea devine inițiatică, pusă în legătură cu ideea învierii simbolice, prezentă în ritualurile de inițiere în culturile vechi. Se creează, aşadar, un ciclu închis: naştere - moarte - naştere, moartea fiind interpretată ca o renaştere în dimensiunea cosmică, prilej de posibilă contopire a celor două corpuri eterice, „umbre de soare”.

Dar cine este „corpul eteric”, cel care fascinează vederea, simțurile, dar cu neputință de atins? Este **Frumoasa fără corp**, care poate fi interpretată ca **arheu**, esență a Universului. Ea este acel **arché**, desemnat de Heidegger, „punct de pornire şi putere de a dispune de **mobilitate** şi **repaus**”; ea provoacă dar se şi retrage cu detaşare. Ca entitate a spațiului sacru, îşi găseşte corespondentul în spațiul profan, în imaginea pământeanului Miron. Alăturarea termenilor

„Frumoasa” şi „fără corp” reprezintă o construcţie oximoronică. Contemplarea „Frumoasei” simbolizează perceperea frumuseţii în fenomenal, ca frumuseţe materială, efemeră, văzută prin „ochii” neiniţiatului. Adăugarea sintagmei „fără corp” trimite la cheia simbolului şi anume la perceperea fenomenului ca o categorie estetică, a esenţialului. Este momentul de transcendere a frumuseţii în imaterial: „Dulce zână, cum nu are/ Corp frumos, precum o văd !...” „Asta n-o pot, că ce pipăi/ Numărul vieţii, o pripă-i/ Trecător, de unde-un şopot/ Şi fiinţa lor o clipă-i/ Eu eternă sunt şi n-o pot!”

Corpul „fizic” al Frumoasei reprezintă perceperea frumuseţii materiale de către profani. Asemenea unei zâne a lacului, **Frumoasa** are, aparent, un corp fizic, cu piele „umed-albă”, „neted-dulce”, „cu sâni rotunzi”, dar care dispare la încercarea de a-l pipăi.

Ideal, himeră, duh al apelor, mister, cale de acces către cunoaştere, geniu detaşat, incompatibil cu efemeritatea, iată cine este **Frumoasa fără corp**. Există o aură de ambiguitate semantică în care este învăluit personajul. Se conturează clar, dimensiunea fantastică a fetei. Are privirea „sacă”, „faţa rece, ca de ceară”, asemenea Luceafărului lui Eminescu („un mort frumos cu ochii vii”). Deşi, „de nuri e plină,/ totuşi umbră-i ca din soare”... şi „pe când locul părăseşte/ pe-al ei corp ea tot nu-i udă”.

Relevarea existenţei **Frumoasei** se realizează tot în sfera magnificului, de către personaje investite cu forţe supranaturale. Cântăreţul orb, ca un ecou al destinului, şopteşte numele fiinţei eterice. Cuvintele **orb** şi **treacăt** au aici nuanţe conotative de o fineţe remarcabilă. „Orb” subliniază posibilitatea de a surprinde esenţa lucrurilor, dincolo de învelişul organic. Cuvântul „în treacăt” sugerează prezenţa ipostazelor sacrului în profan, imperceptibile, de cele mai multe ori, pentru muritori. Tot cântăreţul orb este cel care îi dezvăluie lui Miron momentul magic din ajunul Anului Nou, când poate să vadă pe **Frumoasa fără corp** scăldându-se în lac.

Fondul principal onomastic este completat de utilizarea unui nume ca Muma Pădurii, personaj supranatural, care îl

introduce pe inițiat în spațiul fantastic, descriindu-i palatul **Frumoasei**.

Palatul devine, ca şi mănăstirea, un loc al inițierii, o cale de acces către o dimensiune sacralizată. Perioada de şedere la palat constituie o primă fază de purificare a inițiatului, în drumul său spre transcendent. Însă corpul fizic necesită mai multe momente de purificare pentru a deveni astral. Aici intervine, pentru o scurtă durată, un moment de ezitare din partea lui Miron.

El se decide să plece; încearcă chiar o reintegrare în spațiul profan prin întoarcerea la familie şi la „casa-i surâzătoare" dar este mult prea avansat în procesul de inițiere. Nu se mai poate întoarce la statutul de novice. Toate elementele din sfera profană i se par „urâte", inferioare, efemere, „sure", „închircite". Cuvântul „sure" subliniază şi delimitarea strictă a granițelor cunoaşterii omeneşti, în ciuda încercării de accedere la iluminare.

Se propagă, astfel, o imagine a personajului suspendat între două dimensiuni: sacru şi profan. Dacă se interpretează palatul **Frumoasei fără corp** ca o imensă oglindă care creează un dublu al realității, trecerea „dincolo" a lui Miron culminează treptat cu dematerializarea propriului corp, cu o transformare şi la nivel mental, de aici rezultând şi nebunia personajului.

Frumoasa apare ca o oglindire abstractă, concretizare a unei iluzii. Ea este imaginea din oglinda imensă, palatul. Este o Fata Morgana ce pune stăpânire pe corpul fizic al lui Miron, dar îi fură în acelaşi timp şi sufletul. Sufletul său, devenit o „oglindă perfectă", participă la imagine, se transformă şi suferă prin implicarea directă în frumusețea spre care se deschide. Când Miron păşeşte în palatul **Frumoasei**, „pe scări de-oglindă", el pătrunde în lumea iluzorie şi, deşi va părăsi acest spațiu, sufletul îi va rămâne în veci captiv. Integrarea totală în Lumea Oglinzii se realizează în momentul întâlnirii celor doi ca spirite.

Pe parcursul desfăşurării textului poetic se dezvoltă şi alte semnificații ale termenului „oglindă", însoțit de cuvinte din acelaşi câmp lexical: „lucire scânteioasă", „sclipitoare".

„Oglinda” şi „apa” sunt două mijloace de reflectare dublă a realităţii. Miron priveşte la „apa fină cu oglinda-i nemişcată”, al cărei mister fascinează, incită curiozitatea de a explora spaţii necunoscute. Există un moment în care oglinda apei nu reflectă lumea sacralizată, semn că această dimensiune se revelează pe măsura evoluţiei neofitului întru iniţiere („El privea la apa fină,/ Cu oglinda-i nemişcată”).

Imaginea **Frumoasei fără corp** este reflectată prin mai multe oglinzi: oglinda care este palatul, oglinda lacului şi este, astfel, percepută ca o propagare a unei realităţi la nivelul altei realităţi.

Oglinda magică apare în poezie ca un motiv, dar nu cu funcţia de transfigurare a realităţii, ci ca modalitate de surprindere a esenţelor realităţii.

Astfel, fiica de împărat se uită într-o oglindă „ce-i menită să surprindă chipul celui mai frumos”. De ce totuşi fata apelează la oglinda fermecată pentru a-şi alege iubitul? Este posibil ca oglinda să indice cu precizie ursitul, înlăturând o eventuală eroare de alegere, rezultat al subiectivismului. La început, fiica de împărat îşi vede reflectat numai propriul chip în oglindă şi treptat reuşeşte să surprindă chipul lui Miron. Există aici un traseu care urmăreşte evoluţia fetei de împărat, de la stadiul de novice la cel de iniţiat. Ea va căpăta statutul de iniţiere prin intermediul relaţiei cu Miron, însă această evoluţie este oprită. Miron îşi va urma destinul implacabil, îndepărtându-se treptat de planul profan.

Analizând semnificaţia termenului lexical „oglindă”, se descoperă noi reţele de semnificaţii. Imaginea **Frumoasei** care se autocontemplă în oglinda lacului reprezintă imaginea Frumosului reflectat în dimensiunea sacră. Sacrul se reflectă în sacru.

La fel ca „oglinda” şi „apa”, „ochiul” sugerează, la nivelul semnificatului, o cale de acces către alte dimensiuni, reprezentând o punte de legătură între sacru şi profan. În poezie apar cuvinte din acelaşi câmp lexical: „văzul”, „lumină”, „se uită”, „orb”, „şi-ndreaptă ochii”. Se percep două coordonate semantice: **ochiul**, analizat ca organ de simţ şi cel

interpretat ca mijloc de accedere a tainelor din spații neexplorate.

Ochiul „profan" înregistrează obiectul dintr-un unghi de vedere limitat. Ochiul priveşte atât lumea reflectată, cât şi lumea nereflectată.

Oglinda magică a fetei de împărat poate fi analizată şi ca „ochi sacru", modalitate de percepere fină a realității, raportate la alte realități.

Pe măsură ce Miron înaintează pe traseul inițiatic, accentul cade pe funcția „ochiului sacru", în defavoarea percepției fizice. Privirea îi devine tainică, învăpăiată; ochii lui „sorb" imaginea **Frumoasei fără corp**, a ideii pure. Privirea **Frumoasei** relevă esența fantastică: „Ochi de-albastru întuneric,/ Ce lucesc adânc, chimeric,/ Ca d-iubire două basme..." Este o privire misterioasă, aprinsă, provocatoare.

Surprinderea „chimericului", a Absolutului are loc numai într-o perioadă de timp „magic", atunci când cerurile se deschid, în Ajunul Anului Nou. **Cântărețul orb**, care percepe cu „ochiul minții" imagini din spațiul sacru. El va fi cel care va propune personajului şi o altă modalitate de „vedere", diferită de cea fizică.

Punctul maxim de inițiere a „vederii" lui Miron îl constituie momentul în care acesta, suspendat între cele două dimensiuni, încearcă o reintegrare în spațiul profan.

Observă, cu uimire, că „ochiul interior" s-a „deschis" atât de mult, cuprinzând imagini din alte realități, pe când cel „fizic" „se închide" treptat. Toate obiectele profane sunt privite într-o altă lumină, ca efemere, nesemnificative: „Dară vai! Cum îi părură/ De urâte toate cele. Nimic ochiul nu-i mai fură,/ Nici simțirea lui în jele..." „închircirea" obiectelor nu vizează, neapărat, mărimea, percepția fizică, ci, mai degrabă, perspectiva desacralizată asupra lor. Viziunea aceasta asupra elementelor din spațiul profan constituie şi un semnal că traseul inițiatic al personajului se apropie de final. O singură etapă îl mai desparte pe Miron de integrarea totală în dimensiunea sacrului.

Retragerea la mănăstire este echivalentul ultimei trepte de inițiere. Mănăstirea apare ca centru cosmic, legat de cele

trei niveluri ale universului: lumea subterană, prin puț, suprafața solului, prin arbore, trandafir, coloană sau cruce. Prin forma sa, mănăstirea simbolizează unirea dintre cer şi pământ.

În ultima strofă sintagma „rănit de moarte” are conotații deosebite. Sugerează atât starea sufletească a personajului, tristețe, durere, alimentată şi de izolare, dar şi atracția sa spre dimensiunea sacră, mai puternică decât propria voință. „Rănit de moarte” ascunde la nivelul semnificatului solicitarea unui sacrificiu suprem. Acest „sacrificiu de sine” este cerut de **Frumoasa fără corp**, dar este impus şi de un destin implacabil. Sacrificiul apare ca o condiție îndeplinită pentru a trece din timpul şi spațiul profan în cel sacru, ca realizare a unui rit. Sacrificiul simbolic al lui Miron constă în retragerea la mănăstire până la sfârşitul vieții. Are rolul de a restabili echilibrul dintre forțele antagonice ale celor două dimensiuni. Aceste forțe au luat amploare în două momente-cheie: când Miron a păşit în palatul **Frumoasei** şi atunci când a încercat să se reintegreze în spațiul profan.

Închiderea „chipului perit” în „muri” trişti de mănăstire sugerează dematerializarea treptată a corpului fizic, în favoarea eliberării spiritului. Interjecția „vai!” din penultima strofă încadrează această atmosferă. Accentuează starea de mirare, curiozitate, însoțită de note de revoltă în momentul perceperii obiectelor din planul profan. Interjecția este înregistrată în context şi cu nuanță de superlativ absolut (obiectele reale par „foarte” urâte).

Din analiza materialului lexical şi a semnificațiilor se desprind unele idei cu rol de concluzie. Textul poetic de inspirație folclorică este o sinteză dintre limbajul popular şi stilul cult. Eminescu păstrează muzicalitatea, naturalețea versurilor prin valorificarea cuvintelor de sorginte populară: **blid**, **hribi**, **ortoman**, **şagă**, **cociorbă**, **spuze**; a unor proverbe: „Că ce-i fata, ce-i şi muma”, prin crearea rimelor rezultate din utilizarea cuvintelor legate prin cratimă („L-a spălatu-l, pieptănatu-l... la icoane l-a-nchinatu-l”). Expresia intelectualizată a limbajului apare ca marcă a stilului cult prin îmbinarea cuvintelor într-o asemenea manieră încât să rezulte un surplus de ambiguitate semantică. („Asta n-o pot, că ce

pipăi/ Numărul vieții o clipă-i,/ Eu eternă sunt şi n-o pot!”). Sensul verbului „a putea”, în context, nu este relevat în totalitate. Necesită o completare prin introducerea unui complement direct. Cititorul, însă, va fi cel care va deduce, îşi va imagina termenul respectiv. Față de varianta basmului popular în proză, creația lui Mihai Eminescu este mult mai ambiguizată semantic.

Structura lexicală a textului poetic eminescian se caracterizează prin: deschiderea către toate categoriile lexicale, pe axa diacronico-sincronică, prin dezvoltarea sinonimiei („a vedea”, „a se uita”, „a privi”, „a sorbi cu ochii”), polisemia termenilor („cuminte” cu sensul de înțelept dar şi abil) şi prin sfărâmarea „granițelor semantic lexicale dintre câmpurile semanticii ale limbii literare.”

În contextul lingvistic se impun câmpurile cuvintelor: **naştere**, **corp**, **moarte**, organizate într-un circuit închis. Urmărindu-se circuitul închis al câmpurilor lexicale enunțate, se poate reface traseul parcurs de corpul fizic devenit corp eteric prin **moarte**.

Decodificarea semnelor poetice din poeziile de inspirație folclorică poate constitui un punct de plecare spre o analiză mult mai profundă a imaginarului eminescian. Un astfel de text presupune, mai întâi, o înțelegere a profunzimilor gândirii populare, a modului ei de receptare a semnificatului, dincolo de sferele semnificantului. Textul dă naştere unor întrebări referitoare şi la acțiunea subconştientului creator, ca determinant al logicii interioare a poeziei.

Bibliografie

Caracostea Dumitru, *Două basme necunoscute din izvoarele lui Eminescu*, Editura Socec, 1926, p. 33-36.

Chevalier Jean, Gheerbrant Alain, *Dicționar de simboluri* (II), Bucureşti, Editura Artemis, 1995.

Codreanu Theodor, *Modelul ontologic eminescian*, Galați, Editura Porto-Franco, 1992.

Eliade Mircea, *Sacrul şi profanul*, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.

Eminescu Mihai, *Poezii*, Bucureşti, Editura Minerva, 1985.

Eminescu Mihai, *Opere alese (III). Literatura populară*, Bucureşti, Editura Minerva, 1973 (ediție îngrijită şi prefațată de Perpessicius).

Guja Cornelia, *Aura corpului uman*, Iaşi, Polirom, 2000.

Irimia Dumitru, *Introducere în stilistică*, Iaşi, Editura Polirom, 1999.

Mauss M. şi H. Hubert, *Eseu despre natura şi funcția sacrificiului*, 1997.

Petrescu Ioana Em., *Eminescu, modele cosmologice în viziune poetică,* Piteşti, Editura Paralela 45, 2002 (reproducerea textului ediției apărute la Editura Minerva, Bucureşti, 1978).

Pop Mihai, *Folclor românesc* (II), Bucureşti, Editura Grai şi suflet–Cultura Națională, 1998.

Rosa del Conte, *Eminescu sau despre Absolut*, Cluj, Editura Dacia, 1990.

Voica Adrian, *Repere în interpretarea prozodică*, Iaşi, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 1998.

Depăşirea antinomiei cădere-ascensiune, moarte-viață în *Memento mori*

Amalia VOICU

Atras mereu de modelele de gândire antică ebraică, egipteană, greacă şi latină, Eminescu ia ca punct de plecare, în *Memento mori*, binecunoscuta expresie „deşertăciune a deşertăciunilor” **(havel havalim hakot havel)**, cuvintele prin care Ecclesiastul deplânge zădărnicia chinului omenesc, ajungând apoi la subtitlul *Panorama deşertăciunilor*. Acesta din urmă este, însă, un oximoron care se referă atât la motivul *vanitas-vanitatum et omnia vanitas*, aplicat lucrurilor făcute de mâna omului, dar, în acelaşi timp, la omul în sine, ca încununare sublimă a creației... În acest sens aducem mărturie şi următorul citat: „Şi totuşi, ca şi Goethe, şi Eminescu a căutat în rămăşițele marilor civilizații defuncte, în acelea pe care, cu un cuvânt tragic, le va numi «îngropatele risipe», înmormântatele destrămări ale civilizațiilor, tocmai semnele măreției, ale curajului răbdător şi încăpățânat al omului” (Rosa del Conte, *Eminescu sau despre absolut*, Editura Dacia, Cluj, 1990, p. 170).

În ceea ce priveşte principalele modele de gândire greacă care l-au influențat pe poet, ele sunt cuprinse, după cum ştim, în cartea Ioanei Em. Petrescu *Modele cosmologice şi viziune poetică* (Editura Minerva, Bucureşti, 1978), adică modelul pitagoreic şi cel platonician. Şi în primul caz, şi în al doilea, se face referire la un univers geocentric (față de cel kantian, de mai târziu), o lume plină de armonie, în care cele 10 sfere (sau 8, număr redus la Platon) se rotesc continuu. La Platon, dincolo de toate, mobilul universului primeşte denumirea de Sufletul lumii, asimilat ulterior cu **Unul**. Aşadar, există la Eminescu un cosmos însuflețit şi subordonat obsesiei **Unului**. În acest caz, se aplică şi în poezia eminesciană, concepții precum cele ale lui Homer, care punea la

baza lumii Oceanul, Orfeu – marea sau timpul, Thales – apa, Hesiod – haosul, oul universului, Anaximene din Milet – aerul, Heraclit – focul, Pherekyde – pământul, Pitagora – Numărul, Parmenide – Ființa, Xenophan fiind inițiatorul teoriei Unului, şi fiecare având în vedere câte un elan fizic sau principiu metafizic. Alături de acestea, apar la Eminescu şi idei plotiniene, pe care le vom găsi în repetate rânduri în decursul fragmentului poetic analizat, idei care au legătură cu muzica sferelor şi atracția dintre ele, cu noțiunea de „grație", transpusă deseori în expresia „dorului fără margini" sau a „dorului nemărginit" şi, nu în ultimul rând, cu imaginarul relaționat cu „sufletul peregrin", veşnic aflat în migrație, propensiune către divinitate sau idealitate.

Altădată, atribuind omului crearea civilizațiilor descrise în *Memento mori*), Eminescu recurge inițial şi la mitul „vârstei de aur" – *aurea aetas* în speță, la proiectarea pe ecranul trecutului a unei stări de lucruri dorite. De aici provine şi intensul sentiment al nostalgiei către o patrie primitivă, sentiment recurent în mai multe poezii eminesciene, inclusiv în *Scrisori.* Nu este exclus ca, în paradigmele cetăților ideale din *Memento mori*, Eminescu să fi strecurat germeni ideatici de la Platon cu influențe orfice şi pitagoreice, reperând în cetățile pământeşti cetatea cerească, edenul lui Platon.

Referitor, mai ales, la imaginea Greciei mitice şi a „zilelor fericite de altădată", constatăm, încă de la început, apetența pentru modelul gânditorului care găseşte un singur principiu al lumii:

„Dar în camera îngustă lângă lampa cea cu oliu
Palid stă cugetătorul, căci gândirea-i e în doliu:
În zadar el grămădeşte lumea într-un singur semn:
Acel semn ce îl propagă el în taină nu îl crede,
Adâncit vorbeşte noaptea cu-a lui umbră din pårete –
Umbra-şi râde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn."

În subsidiar, remarcăm preferința poetului, pentru concepții de sorginte greacă, iar la nivel lexical şi semic, folo-

sirea unor cuvinte cu iz antic precum *oliu*, *propagă* şi chiar *semn*, ca nuclee ideatice.

Mai departe, conotațiile pe care le implică ideea de cugetător–adept al unui semn unic sunt adâncite cu ajutorul modelului antic al poetului orb, al creatorului orb care este, bineînțeles, Homer. De altfel, trecerea de la o strofă la alta se face foarte firesc, fragmentul de vers „mută-i masa cea de lemn” înlănțuindu-se în mod natural, prin apelul la noțiunea de handicap (dar şi în sens etimologic, de greutate ce se atârna cailor prea ageri), cu începutul de vers „orbul sculptor”.

„Orbul sculptor, în chilie pipăie marmura clară,
Dalta-i tremură... înmoaie cu gândirea-i temerară
Piatra rece. Neted iese de sub mâna-i un întreg,
Ce la lume îşi arată palida-i eterna fire,
Stabilă-n a ei mişcare, mută-n cruda ei simțire –
O durere-ncremenită printre secolii ce trec.”

Deşi, la prima vedere, pare a exista semnul identității între „cugetător” şi „orbul sculptor”, totuşi ei sunt persoane diferite, Eminescu acordând un rol mai important celui din urmă, artistului, care întruneşte şi calitățile celui dintâi, adică puterea de gândire, de imaginare. După cum observăm, paradigmele inițiale decad, încetul cu încetul (chiar dacă, anterior, Eminescu fusese sedus de ele, astfel încât poate să aprecieze totuşi permanent supremația gândirii, a *vous*-ului – idee exclusiv greacă), iar raporturile dintre sentimentul de dezamăgire şi speranță să încline în favoarea celei de-a doua: dacă în primul vers al strofei este situată sintagma „orbul sculptor” prevalează totuşi structura „înmoaie cu gândirea-i temerară”.

În acest context, imaginea lui Orfeu întregeşte spectaculos tabloul, constituind elementul central:

„Iar pe piatra prăvălită, lângă marea-ntunecată
Stă Orfeu – cotul în razim pe-a lui arfă sfărâmată...,
Ochiu-ntunecos şi-ntoarce şi-l aruncă aiurind
Când la stele eterne, când la jocul blând al mării.

Glasu-i, ce-nviase stânca, stins de-aripa disperărei,
Asculta cum vântu-nşală şi cum undele îl mint.”

Este aici, în această strofă, inserată *in nuce* legenda sfâşierii orfice, atât la propriu, cât şi la figurat – fiul „adoptiv” al lui Apollo, care: îmblânzea animalele prin cântul său şi a coborât în Hades pentru soţia lui, Euridice, când a revenit pe pământ a fost sfârtecat pe muntele Rhodope de menade, mânioase că Orfeu nu le acordase nici o atenţie, capul şi lira acestuia ajungând pană în miticul Lesbos.

Accentuată de prezenta anterioară a elementului marin, apariţia haosului în acelaşi context reia ideea subordonării lumii, uneia sau alteia dintre coordonate:

„De-ar fi aruncat în chaos arfa-i de cântări îmflată,
Toată lumea după dânsa, de-al ei sunet atârnată,
Ar fi curs în văi eterne, lin şi-ncet ar fi căzut...
Caravane de sori regii, cârduri lungi de blonde lune
Şi popoarele de stele, universu-n rugăciune,
În migraţie eternă de demult s-ar fi pierdut.”

Întru susţinerea uneia din ideile-premise, cum că „deşertăciunile” acestei lumi sunt privite nu numai peiorativ, ci şi cu admiraţie, ca punct de plecare pentru o nouă geneză, stă şi strofa citată mai sus. Teoria metempsihozei la care se face aluzie sau referire clară în special în ultimele trei versuri („Caravane de sori regii, cârduri lungi de blonde lune/ Şi popoarele de stele, universu-n rugăciune,/ În migraţie eternă de demult s-ar fi pierdut”) se întemeiază pe viziunea repetiţiei perpetue în plan ontologic a cosmosului, mult frecventată în neoplatonism. Jocul temporal, cu nuanţe tragice, între expresiile „migraţie eternă” (care înseamnă „veşnicie”) şi „s-ar fi pierdut” (care nu exclude moartea) aprofundează, de data aceasta, un sentiment negativ, estompat totuşi de eufemismul exprimat, mai mult, prin verbul cu tentă reflexivă şi optativă *s-ar fi pierdut*...

Căderea provocată de moarte, „la belle dame sans merci” este un alt factor obsedant al ecuaţiei poetice emines-

ciene, implicat fragmentar în versuri ca „lin şi-ncet ar fi căzut” sau , parafrazând, în versul „Ştim de nu trăim pe-o lume ce pe nesimţite cade...”, structuri poematice care ne duc cu gândul la peisajul autumnal al lui Rilke, în care frunzele cad, sânul iubitei e căzut, mâna ce scrie cade şi ea, pe când „E Unul care ţine-n mână căderea asta nesfârşit de blând”... Care este, însă, rezultanta căderii la Eminescu?

„Şi în urmă-le-o vecie din nălţimi abia-văzute
Şi din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute
Ar fi izvorât în râuri într-un spaţ despopulat;
Dar şi ele-atrase tainic ca de-o magică durere
Cu-a lor roiuri luminoase dup-o lume în cădere
S-ar fi dus. Nimic în urmă – nici un atom luminat.”

Avem aici continuarea procesului descris în strofa anterioară („Şi în urmă-le-o vecie din nălţimi abia-văzute/ Şi din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute…)”. Întreaga antrenare a puzderiilor de lumi în jocul cel mare al necesităţii este dominată de termeni care se repetă şi în *Scrisoarea I*. Iată-le aşezate simetric – „De atunci şi până astăzi colonii de lumi pierdute/ Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute/ Şi în roiuri luminoase izvorând din infinit,/ Sunt atrase în viaţă de un dor nemărginit” (*Scrisoarea I*) – „Şi din sure văi de chaos colonii de lumi pierdute/ Ar fi izvorât în râuri într-un spaţ despopulat;/ Dar şi ele-atrase tainic ca de-o magică durere/ S-ar fi dus...” (*Memento mori*). Paralelismul ne îndreptăţeşte, încă o dată, prin aspectele de cosmogonie implicate în *Memento mori*, să credem că Eminescu a avut în vedere naşterea şi moartea alternativă a lumilor, subsumate metempsihozei şi, deopotrivă, metamorfozei sugerate de strofa dinainte. Totuşi, în *Memento mori*, nota de scepticism este uşor pronunţată prin selecţia poetică a structurii: magică durere faţă de dor nemărginit din *Scrisoarea I* (preschimbarea fiind, până la urmă, în favoarea mai-cuprinzătorului dor).

Ca şi în prima strofă a tabloului, cea a gânditorului-mag care cugetă în penumbra lămpii, asistăm, de asemenea, la un soi de paralelism sintactic (în macro şi în micro),

dezvăluit din versurile „Umbra-şi râde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn”, respectiv, „S-ar fi dus. Nimic în urmă – nici un atom luminat”. Dacă luăm în considerare ultimul vers evocat, descoperim iarăşi proiecţii de umbră ale negativismului structural al poetului, insinuat şi în alte poezii. Tripla negaţie stilistică – exprimată prin cuvintele *a se duce*, *nimic*, *nici un (atom)* este preluat dintr-un inventar ştiinţific pe care Eminescu îl uzita des (v. şi I.M. Ştefan, *Eminescu şi universul ştiinţei*, Editura Junimea, Iaşi, 1989), ne trimite iar cu gândul la căderea generatoare de lumi.

Ultima strofă din tabloul analizat este următoarea:

„Dar el o zvârli în mare... Şi d-eterna-i murmuire
O urmă ademenită toat-a Greciei gândire,
Împlând halele oceanici cu cântările-i de-amar.
De-atunci marea-nfiorată de sublima ei durere,
În imagini de talazuri, cânt-a Greciei cădere
Şi cu-albastrele ei braţe ţărmii-i mângâie-n zadar...”

De ce revine Eminescu obsesiv la simbolul mării? Citim în *Dicţionar de simboluri* o explicaţie ce se suprapune peste ipotezele noastre: Marea – „Simbol al dinamicii vieţii. Totul se iveşte din mare şi totul se întoarce în ea: loc al zămislirilor, al transformărilor şi al renaşterilor... De aici decurge faptul că marea este deopotrivă o imagine a vieţii şi a Morţii” (p. 269).

Pe de altă parte, dacă raportăm, în fine, „peisajul” poetic decupat din întreg la întregul propriu-zis, aflăm că fiecare civilizaţie însăşi se naşte dintr-un element primordial precum apa în Grecia, pământul în Egipt, focul în Roma. Agentul modelator este, în fiecare caz, un gânditor suprem, rege sau mag, el însuşi reprezentare metonimică a principiului – Unul. Revenim, în această situaţie, la enigmaticul vers: „Umbra-şi râde, noaptea tace, mută-i masa cea de lemn.” Motivul romantic al umbrei, nuanţată shakespearian, conduce spre ideea dualităţii, cultivată de Eminescu în acest poem şi în altele, dualitate valorificată însă pozitiv prin asocierea cu ciclul etern al naşterii, succedată de moarte şi al morţii gene-

ratoare de viață. Este interesant de văzut, în sprijinul afirmației noastre, că există spre sfârşitul poeziei *Memento mori* un vers în care este reiterată imagistica mării, după cum urmează: „Şi cu-albastrele ei brațe țărmii-i mângâie duios”, în alegoria deja relevată elementul de noutate fiind transfigurarea locuțiunii adverbiale *în zadar* în adverbul *duios*, vădit pozitiv.

În fine, „gândirea în doliu”, din nou o sintagmă oximoronică, de care se vorbea la început, înseamnă, pe de o parte, revelarea unui conținut poematic în care principiul ordonator al lumii, al generării şi al regenerării ei este rațiunea, fie ea întruchipată de Unul sau de creatorul liric (numit Orfeu), iar, de cealaltă parte, un sentiment care poate părea la prima vedere apocaliptic, însă este de natură romantică şi îndrumă cititorul spre descoperirea acelei stări numită de un critic actual, Mihai Cimpoi, „plânsul demiurgului”. Dacă Eminescu îşi intitulează poezia *Memento mori*, avertizându-ne asupra anamnezei morții, şi totodată, *Panorama deşertăciunilor*, ca să citim că însăşi poezia este un fel de erată la Ecclesiast, totuşi, în acelaşi timp, ne aruncă provocarea de a trăi viața aşa cum se cuvine, fără să excludă necesarul „carpe diem”.

Summary

By this study, we wished to reveal that in *Memento mori* by Mihai Eminescu, although the general opinion implies Eminescu's structural pessimism and only the problem of the civilizations extinction in terms of *incrementorum* and, most of it, *decrementorum*, there is a positive shade, even hidden in a negative form, namely that it must be a decay, a deconstruction which should be immediately followed by a reconstruction. In fact, the creative effort of man, and particularly of the writer, is that which counts; so, the fragment of the verse „…înmoaie cu gândirea-i temerară...” generates the entire axis of images, like in *Scrisoarea I*, too. That's why, all the processus is subordi-

nated to one or another of the Greek or classical conceptions which believe that universe is associated with a sign.

It's the case of the Plotinian system, the most powerful in our situation which conceive even Eminescu's the world like a Whole, in spite of all its torments.

Bibliografie

Chevalier, Jean; Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, vol. 2, Editura Artemis, București, 1995.

Ciobanu, Radu, *Dicționarul rostirilor biblice*, Editura Helicon, Timişoara, 1996.

Del Conte, Rosa, *Eminescu sau despre Absolut*, Editura Dacia, Cluj, 1990.

Eminescu, Mihai, *Poezii.* Editura Albatros, Bucureşti, 1975.

Lăzărescu, George, *Dicționar de mitologie,* Casa editorială Odeon, Bucureşti, 1992.

Petrescu, Ioana Em., *Eminescu – modele cosmologice şi viziune poetică*, Editura Minerva, Bucureşti, 1978.

Stoianovici-Donat, Lileta, *Mitul vârstei de aur în literatura greacă*, Scrisul românesc, Craiova, 1981.

Ştefan, I. M., *Eminescu şi universul ştiinței*, Editura Junimea, Iaşi, 1989.

Semnificații ale nocturnului la Novalis și Eminescu

Brândușa Dumitrița PLEȘCA

Influențele din literaturile străine pe care le-ar fi suferit opera eminesciană i-au preocupat destul de mult pe cercetătorii care s-au apropiat de creația marelui poet. Desigur că folosirea termenului de „influențe" nu înseamnă a-l plasa pe Eminescu în rândul epigonilor romantismului (sau al altui curent literar), ci ține de încadrarea lui, mai degrabă, în rândul artiștilor față de care manifestă afinitate spirituală. Cert este că s-a scris despre Eminescu și India (vezi cartea Amitei Bhose cu același titlu), despre Eminescu și literatura engleză (a se vedea cartea omonimă a lui Ștefan Avădanei), despre Eminescu și literatura germană (Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Eminescu și romantismul german*), despre Eminescu și clasicismul antic (în *Eminescu și clasicismul greco-latin* de Traian Diaconescu) și exemplele pot continua.

Se pare că cea mai mare afinitate a resimțit-o Eminescu față de cultura germană, acest lucru datorându-se, desigur, și faptului de a fi studiat la Viena și Berlin, având astfel posibilitatea de a cunoaște „din interior" această cultură. Lucrarea de față se vrea un succint studiu comparatist care să exploreze două realități literare, una din spațiul germanic, cealaltă din spațiul literaturii noastre: aspecte ale nocturnului la Eminescu și Novalis.

Gândite cel mai adesea în regim opozițional, ziua și noaptea sunt privite ca două realități antitetice, fiecare fiind înzestrată cu opusul calităților celeilalte. Astfel, dacă ziua stă sub semnul luminii, noaptea se va afla sub semnul întunericului; dacă una simbolizează echilibrul, siguranța, cealaltă va fi dominată de spaime, tenebre și chiar labilitate psihică. Dacă regimul solar reprezintă aproape în exclusivitate rațiunea, lumina cunoașterii apolinice văzută ca principiu sigur de

cunoaştere a realităţii sensibile, regimul lunar, dimpotrivă, va permite intruziunea iraţionalului, a imaginarului excesiv şi a visului în dimensiunile vieţii.

Şi totuşi, în istoria culturală a omenirii întâlnim deseori răsturnarea valorilor tenebroase atribuite nopţii de către regimul diurn. La greci, la scandinavi, la australieni, la araucanienii din America de Sud, noaptea este eufemizată prin epitetul „divina”. Helenicul Nyg, ca şi scandinavul Nott devine „Liniştita”, „Stille Nacht”, „Sfânta”, „locul marii tihne”[1]. La egipteni, cerul nocturn, asimilat cu cerul de jos, Dat sau Donat, manifestă explicit procesul inversării, această lume nocturnă fiind exact imaginea răsturnată, ca într-o oglindă, a lumii noastre. La tunguşi şi kariaci noaptea e însăşi ziua din lumea morţilor, totul fiind inversat în această împărăţie a morţii.

Creştinismul va contribui şi el la această răsturnare de valori. La Sf. Ioan al Crucii, spre exemplu, metafora „noapte întunecoasă” are două sensuri contradictorii şi fundamentale: semnul beznei inimii şi al deznădejdii sufleteşti, însă şi „dor şi locul privilegiat al comuniunii de neînţeles”, lăsându-ne să-l presimţim pe Novalis cu ale sale *Imnuri către noapte (Hymnem an die Nacht)*.

Preromanticii şi romanticii au revalorificat şi ei, neobosit, valorile nocturne. Goethe, Hölderlin, Jean Paul notează starea plăcută pe care o aduce „Sfânta Penumbră”[2]. Însă, cel la care poate fi perceput cu cea mai mare profunzime eufemismul imaginilor nocturne este Novalis. Noaptea e mai întâi opusă zilei, pe care o minimalizează de vreme ce nu e decât un prolog al celei dintâi, apoi noaptea e valorificată, „inefabilă şi misterioasă”, ca sursă intimă a reminiscenţei. Novalis ştie bine (aidoma psihanaliştilor moderni) că noaptea este simbolul inconştientului şi că îngăduie amintirilor pierdute „să urce înapoi în inimă”[3] asemenea negurilor înserării. Noaptea induce şi o blândă necrofilie care antrenează o valo-

1 Gilbert Durand, Structurile antropologice ale imaginarului*, Ed. Univers, Bucureşti, 1977, p. 269.*

[2] idem*, p. 271.*

[3] idem*, p. 271.*

rificare pozitivă a doliului şi a mormântului. Noaptea e Sophie, e iubita moartă: „– Văd un chip grav, plăcut înspăimântat care, evlavios şi blând, se închină spre mine (...). Cât de sărmană şi copilăroasă mi se pare lumina acum (...). Mai dumnezeieşti decât lucitoarele stele îmi par ochii nemărginiți pe care noaptea i-a deschis în noi."[4] Totodată, noaptea introduce şi o profundă mărturie privind rolul exorcizant al acesteia în raport cu timpul: „Măsurat îi era luminii timpul ei; nemărginită şi eternă este însă domnia nopții"[5].

Vedem astfel pe creatorul romantic întors cu toată ființa sa către noapte, percepută ca prag al trecerii către realitatea de dincolo şi care va mijloci revelarea misterelor ultime. Noaptea devine catalizator al imaginilor thanatice, imagini ce provoacă realitatea căutând să dezlege înseşi tainele morții.

Dar ce sunt totuşi *Imnurile către noapte* şi ce reprezintă ele în planul creației novalisiene? Oricine citeşte aceste pagini de un încântător şi duios lirism, găseşte în ele expresia unor suferinți de o intensitate zguduitoare, expresia unei dureri căreia Novalis i s-a lăsat pradă într-un act de creație total.

Aparținând unei familii nobile, Novalis, pe numele său adevărat Friedrich von Hardenberg, părea menit să guste din belşugul tuturor lucrurilor pământeşti. La douăzeci şi unu de ani, după o viață în care lectura febrilă alterna cu activitatea mondenă, Novalis se logodi cu mica Sophie von Kuhn, în vârstă de numai treisprezece ani. Boala însă cauzează moartea prematură a Sophiei. Acest fapt de viață a fost punctul de plecare a ceea ce Novalis avea să numească „idealism magic".

Când are loc fatalul eveniment, Novalis cade pradă, timp de câteva zile, unei descurajări totale. Era încredințat că viața i se stinsese o dată cu a ei. Cu timpul însă, vrea să-şi revină şi primul gest în acest sens este să privească mormântul Sophiei ca pe „magnetul noii sale vieți şi locul propriei

---

[4] *Novalis,* Imnuri către noapte *(din vol.* Cântece religioase*), Institutul European, Iaşi, 1996, p. 71.*
[5] idem*, p. 73.*

asfințiri”[6]. Astfel, îi scrie prietenului său Just: „Dacă am trăit până acum în prezent şi cu speranța fericirii pământeşti, de acum înainte trebuie să trăiesc numai în viitor, cu credința în Dumnezeu şi în nemurire. Va fi cumplit să mă despart de lumea asta pe care am studiat-o cu atâta dragoste; recidivele îmi vor prilejui clipe de spaimă. Dar, ştiu că există în om o forță care, înconjurată de solicitudine, se poate dezvolta într-o stranie energie”[7]. Prin urmare, Novalis pune la cale o sinucidere care este un act pur spiritual. El nu renunță la existență, dar va trăi în aşa fel ca moartea Sophiei să-i fie centrul şi tot ațintindu-şi privirile asupra ei să sfârşească a muri „într-un veritabil miracol al voinței conştiente”[8].

Important devine faptul că Novalis trăieşte şi gândeşte pe două planuri în acelaşi timp: planul realității simple, al conştiinței, şi planul aceleiaşi realități transfigurate prin magie, dragoste, voință. Adevărata cunoaştere, culmea geniului, este o conştiință absolută care se obține la capătul unei evoluții care începe prin scufundarea în inconştient, prin marea coborâre în sine, căci suntem mult mai mult decât arată individualitatea noastră, eul nostru conştient nu constituie întreaga noastă ființă. Numai în tine poți descoperi lumea, în acel eu superior care este locul prezenței în noi a tuturor lucrurilor. Universul şi lumea eului profund se află într-o strânsă relație de analogie.

Calea subiectivismului însă, „catabasis”-ul, nu este decât primul pas în calea cunoaşterii adevărate. După descoperirea lumii din adâncuri, urmează ieşirea la lumină sau, aşa numitul „anabasis”, cu consecințele unei perceperi mai bune a lumii înconjurătoare. Din afară înăuntru şi apoi dinăuntru din nou în afară: aşa se construieşte mult căutata cunoaştere globală.

În ordinea celor spuse mai sus, ne vom opri asupra unui episod din *Heinrich von Ofterdingen* în care eroul principal, care dă şi numele romanului, însoțit de un bătrân şi

---

[6] *Albert Béguin,* Sufletul romantic şi visul*, Ed. Univers, Bucureşti, 1998, p. 262.*

[7] *ibidem.*

[8] idem, *p. 263.*

de un grup format din câțiva negustori şi țărani vor coborî în peşteră, în noaptea pământului. Coborârea în peşteră corespunde în plan alegoric coborârii în interiorul propriei ființe. Aici are loc intuirea armoniei universale, se creează o strânsă legătură între elementele microcosmosului şi cele ale macrocosmosului, tainele pământului şi cele ale universului descoperindu-se o dată cu aflarea tainelor propriei ființe. Şi ce ar putea însemna oare, tot în plan alegoric, aflarea în adâncul muntelui al pustnicului conte de Hohenzollern? Nu s-ar putea traduce alegoria astfel? Neofitul (învățăcelul) pornit pe drumul inițierii, călăuzit fiind de un maestru (bătrânul) găseşte în sine însuşi esența mult căutată a ființei sale (contele retras în peşteră).

Acestea fiind spuse, nu putem trece cu privirea peste un amănunt foarte important: evenimentul coborârii în grotă se produce în timpul unei nopți cu lună. Noaptea este timp al inițierii, prag al coborârii în sfera adâncurilor. Lumina lunii nu are doar rol călăuzitor în întunericul nopții. Ea este şi cea care trezeşte în adâncul ființei visul universului, visul reîntoarcerii în timpul primordial. Cel ce va simți acest vis al spiritului transfigurat de lumina mistică a lunii, va fi Heinrich. Transformat într-un lunatic, se va abandona cu totul legilor timpului lunar, când clipa prezentă concentrează în ea ființa timpului primordial: „Luna arunca o blândă strălucire asupra dealurilor, şi făcea să încolțească în toate ființele visuri ciudate. Ea învăluia aidoma unui vis al soarelui, lumea de vis întoarsă asupra sieşi, iar pe natura tăiată acum de nenumărate hotare, o aducea din nou la acel fabulos timp primordial în care fiece mugur mai dormea încă doar pentru sine şi, singur, neatins, tânjea zadarnic să-şi deschidă întunecata plinătate a nemărginirii existențiale. În sufletul lui Heinrich se răsfrângea basmul serii. I se părea că, deschisă, lumea se odihnea în el şi îi dezvăluia asemeni unui oaspe prieten toate şi ascunsele gingăşii”[9].

---

[9] *Novalis,* Heinrich von Ofterdingen*, Ed. Univers, Bucureşti, 1980, p. 130 (v. şi urm.).*

Eroul romanului mai sus amintit nu poate fi privit decât ca o proiecţie a autorului însuşi. Integrarea poetului într-un armonios sistem cosmic îşi va găsi expresia în *Imnurile către noapte*. Aici, noaptea şi moartea nu mai sunt, pentru Novalis, teritorii ale disperării şi plângerii, ci domenii ale uniunii cu misterele lumii de „dincolo”, locul reîntâlnirii cu Sophie. Simbolul Nopţii, acela al prieteniei pierdute şi regăsite, darurile visului se îmbogăţesc de la un imn la celălalt cu noi semnificaţii. Toate cele şase imnuri formează o singură poezie care este însăşi calea pe care înaintează poetul, drumul care duce în lumea cea adevărată. Teoreticianul „idealismului magic” realizează astfel metamorfoza nopţii şi a morţii în viaţă şi lumină. „Un flux interior de lumină inundă nopţile sale. La Novalis, noaptea e în *puterea lunii*. La autorul *Imnurilor către noapte*, condiţia eroului liric e aceea a „lunatecului", cum scrie el însuşi în *Astralis*, poemul care deschide partea a doua a romanului *Heinrich von Ofterdingen*. Paradoxal e faptul că, deşi noaptea e copleşită de luminozitate, luna, omniprezentă, nu apare ca termen (în *Imnuri*, dar e frecventă în cuprinsul romanului); ea rămâne un element de decor subînţeles.”[10]

Nicăieri în *Imnuri* nu întâlnim plângere sau lamentaţie melodramatică. În primul *Imn* noaptea se opune zilei care, treptat, îşi pierde toată măreţia. Ziua nu este decât un prolog al nopţii văzute ca principiu al desăvârşirii lăuntrice. Noaptea nu este numai binefăcătorul moment al singurătăţii în natură când în suflet suie amintirile. Curând ea îi apare poetului ca marea revelatoare, izvorul ascuns al sentimentelor, tezaurul infinit unde se găseşte o întreagă lume de imagini. În aceste străfunduri se deschid ochii visului şi descoperă viaţa cea mai tainică, împărăţia divină în care nu pătrunde decât intuiţia. În final, pare că se iveşte chipul Sophiei, contopit cu acela al Mamei veşnice, al Nopţii înseşi: „Ce izvorăşte dintr-odată atât de plin de presimţire sub inimă şi soarbe aurul moale-al mâhnirii? Afli şi tu o plăcere în întunecata noapte? Ce ascunzi

[10] *I. Constantinescu,* Moştenirea modernilor*, Ed. Junimea, Iaşi, 1975, p. 212.*

sub mantia ta de-mi ajunge nevăzut – puternic până în suflet? (...) Cât de sărmană şi copilăroasă mi se pare lumina acum – cât de îmbucurător, de binecuvântat rămasul bun al zilei. (...) Mai dumnezeieşti decât lucitoarele stele ne par ochii nemărginiţi pe care noaptea i-a deschis în noi. (...) Laudă Ţie, Regină a Lumii, Înaltă Vestitoare a lumilor sfinte, Protectoare a iubirii feerice – Ea mi te-a trimis – fragedă iubită – dulce soare al nopţii, – acum veghezi, căci eu sunt al meu şi al tău – tu mi-ai vestit noaptea ca viaţă, m-ai făcut om, – mistuie cu focul spiritului trupul meu, ca uşor şi mai adânc să mă unesc cu tine şi aşa noaptea nunţii veşnic să dăinuie”[11].

În *Imnul* al treilea, noaptea, visul, Sophie, totul se contopeşte într-o înălţare exaltată care spulberă universul, părăsit în sfârşit, şi nu mai lasă în conştiinţă nimic altceva decât o inexprimabilă făgăduială. Nu mai e vorba de noaptea fizică, nici de noaptea lăuntrică, unde se găsesc imaginile intuiţiei, singura care poate să ajungă la focul sacru – sunt ambele la un loc şi ceva mai mult încă. Noaptea capătă, în sfârşit, valoarea ei mistică. Citându-l pe Albert Béguin vom spune că „ea e pentru Novalis ceea ce e pentru magistrul Eckhart sau pentru Sfântul Ioan al Crucii: Împărăţia Fiinţei care se confundă cu împărăţia Neantului, eternitatea în sfârşit cucerită şi a cărei plenitudine nu se poate omeneşte exprima decât prin imaginea Absenţei oricărei făpturi, a oricărei forme”[12]. Şi totuşi, în această Noapte despuiată de imagini, poetului îi apare chipul transfigurat al iubitei pierdute, singura locuitoare a acestor meleaguri. Ţara veşniciei e şi ţara iubirii, căci numai iubirea va oferi secretul extazului: „(...) Colina se făcu nor de praf şi prin el vedeam chipul transfigurat al iubitei mele. În ochii ei – veşnicia –, i-am cuprins mâinile şi lacrimile se făcură o legătură strălucitoare, veşnică ce nu se poate rupe. Milenii treceau în jos, în depărtare ca furtuni. Pe umerii ei plângeam pentru viaţa cea nouă, lacrimi încântate. Era cel dintâi, unicul vis –

---

[11] *Novalis*, Imnuri către noapte, op. cit*, p. 71.*

[12] *Albert Béguin,* op. cit.*, p. 281-282.*

şi de atunci simt veşnica, nestrămutata credinţă în cerul nopţii şi lumina lui, iubita”[13].

După lungul pelerinaj în care şi-a purtat crucea, el e cel care a stat pe munte, la graniţele lumii şi a văzut pe celălalt versant Împărăţia Nopţii. El nu va mai coborî în freamătul lumii, va sui sus pe creastă şi dacă lumina îl va chema iar spre condiţia umană ea n-o să-l mai facă să uite amintirile ceasului sfânt. El vrea să lucreze cu braţele sale, să contemple mersul timpului şi să slăvească frumuseţile lumii. Dar în tainiţele inimii va rămâne credincios nopţii şi „iubirii ziditoare, fiica ei”[14]. Tot ceea ce ne exaltă poartă culorile nopţii, ea este mama zilei. Fără ea lumea de lumină s-ar destrăma în spaţiile infinite. Şi tot noaptea a trimis în lume fiinţele pentru ca ea s-o sfinţească prin dragoste.

Ultimele două imnuri îl înscriu pe Novalis în sfera creştinismului. Vechea lume, în care noaptea veşnică rămânea o enigmă indescifrabilă, semnul aspru al unei puteri îndepărtate, a apus şi, în amărăciunea pe care a trezit-o căderea ei, se ridică din sânul poporului cel mai dispreţuit de pe pământ, „Fiul Sfintei Fecioare”. El aduce noua religie a Morţii şi a Nopţii. Mormântul lui Iisus se confundă cu mormântul Sophiei. Prin moartea Mântuitorului, omenirea a căpătat viaţă, ca şi Novalis prin moartea logodnicei sale.

Ultimul imn, intitulat chiar *Dor de moarte*, e un cânt al nostalgiei, „este o invocaţie către moarte, către acea moarte concepută ca o «altă» existenţă, echivalentă în acest loc cu moartea din *Mai am un singur dor*. La Novalis, ca şi la Eminescu, graniţa dintre viaţă şi moarte dispare, *totul* cuprinde totul şi este cuprins în *tot*”[15].

În sânul pământului, jos,/ De lumină departe,/ Dureri şi chinul mânios/ Semne-s de veselă moarte./ La ţărm de cer ajungem parcă/ repede-ntr-o-ngustă barcă./ Noaptea de veci lăudată/ Şi somnul purure fie./ Ziua ne-a-ncălzit deodată,/

---

[13] *Novalis,* Imnuri către noapte, op. cit., *p. 75.*
[14] idem., *p.77.*
[15] *I. Constantinescu,* op. cit., *p. 212.*

Grija piere pe vecie./ Plăcerea de străin se gată,/ Acasă vrem l-al nostru Tată (...).[16]

Şi ciclul *Imnurilor către noapte* se-ncheie cu acest al şaselea imn, imn de slavă închinat divinităţii, imn închinat Tatălui, Fiului şi Sfintei Fecioare, precum şi vieţii celei veşnice.

Aşadar, noaptea novalisiană este o noapte aflată în plin proces de metamorfozare, de transfigurare spirituală. Noaptea fizică va deveni noapte lăuntrică în care se săvârşeşte autocunoaşterea, iar, datorită acestui proces, nopţii lăuntrice îi urmează noaptea mistică unde este sanctificată frumuseţea spirituală.

În ceea ce-l priveşte pe Eminescu, nerămânând insensibil faţă de realitatea nocturnă, el va specula toate energiile creatoare în atmosfera calmă a nopţii, împingând limitele imaginaţiei aproape de beznele haosului sau limitele gândirii până la graniţele unei aparente nebunii. Mai mult, peisajul nocturn, selenar acoperă aproape toate modalităţile liricii eminesciene: poate alimenta acea dulce durere romantică, poate chema amintirile (*Când amintirile*); noaptea cu lună e atmosfera iubirii romantice, dar e şi o zonă a originarului în care se produce comunicarea cu tainele universului. Născute din „fiorul cosmogonic”, poemele lui Eminescu „se învârt toate, mai aproape sau mai departe de sâmburele de întuneric al golului primar”[17].

În mod precumpănitor, noaptea este la Eminescu timpul reflecţiilor filozofice, al cugetărilor privitoare la geneză şi, deopotrivă, al anticipaţiei aneantizării. Acesta este cazul *Scrisorii I*, poem în care microcosmosul uman apare derizoriu, sugerând deşertăciunea celor omeneşti, în comparaţie cu macrocosmosul, a cărui devenire se reactualizează în capul bătrânului dascăl. Cosmogonia lui Eminescu, ideea reintrării luminilor în neant câştigă, ca produse ale unei cugetări nocturne, desfăşurate sub lumina de o dureroasă voluptate

[16] *Novalis,* Imnuri către noapte*, (din* op. cit.*, p. 95).*
[17] *G. Călinescu,* Opera lui Mihai Eminescu, vol. II, *Ed. Minerva, Bucureşti, 1985, p.131.*

a lunii, o rar întâlnită tonalitate poetică. Razele diafane ale lunii, în plutirea lor peste mări, pustiuri şi civilizaţii, conferă o notă lirică specifică oricărei viziuni cosmogonice, oricărei reflecţii nocturne, pe care le preface în imagini ale acelui „sentiment al nimicului” atât de obsesiv în poezia eminesciană. În nocturnul eminescian se simte „pacea liniştii eterne”, filosofic înţeleasă sub forma ataraxiei celor vechi, care legau liniştea de suprimarea oricărei dorinţe.

Dacă spunem că Eminescu este un poet selenar, suntem mai aproape de esenţa viziunii lui decât numindu-l poet al nopţii. Preludiul visului este legat de apariţia lunii. Întreaga structură a creaţiei eminesciene este dominată de prezenţa astrului salutat de romantici. Întreaga traiectorie a visului stă sub semnul lunii („scut de aur”, „doamna mărilor”), care modifică dimensiunile, dând vibraţie nouă peisajului, schimbând raporturile dintre lucruri şi mai ales schimbând structura temporală obişnuită, solară.

Aflăm în *Scrisoarea I* următorul vers: „Căci e vis al nefiinţei universul cel himeric”. Aceasta înseamnă că, visând lumea, nefiinţa se oferă pe sine, se face simţită în reprezentarea sa, cea care – vis fiind – o revelează şi o ascunde simultan. Visul nu este acum decât echivalentul apariţiei sensibile a realităţii absolute. Ideea aceasta – de sorginte schopenhaueriană – a lumii ca vis este uşor de întâlnit la Eminescu („Căci vis al morţii-eterne e viaţa lumii-ntregi”; „La nimic reduce moartea cifra vieţii cea obscură,/ Căci gândurile-s fantomă, când viaţa este vis”). Instanţa abisală ce visează lumea îi oferă poetului singura realitate pe care o mai poate avea. Aduce simultan în prezenţă umbra, limita şi suferinţa, exact ceea ce conferă substanţă şi relief unei existenţe oarecare. Nimic la Eminescu din idealismul *magic* al lui Novalis, prin care realitatea ultimă este înţeleasă cu ajutorul voinţei şi al dragostei. Atât la Novalis, cât şi la Eminescu, noaptea devine timp al iniţierii sau timp al meditaţiilor care încearcă să dezlege misterele universului (a se vedea acest aspect mai ales la Eminescu). Cât de diferit este însă pesimismul eminescian izvorât dintr-un adevăr prea dureros (într-o variantă din *Totu-i vis, lumea-i cum este şi ca dânsa suntem*

noi), faţă de integrarea în armonia universală la care ajunge Novalis. Ideea lumii ca vis dă naştere la Eminescu unor speculaţii (de factură neokantiană) cu privire la spaţiu şi, mai ales, cu privire la timp asupra cărora nu mai insistăm (a se vedea, spre exemplu, *Sărmanul Dionis*, *Archaeus* şi nu numai).

Un aspect interesant al prozei eminesciene îl constituie ideea despre metempsihoză. Aceasta numeşte, în versiune eminesciană, explozia nocturnă a unor vieţi diferite. Ca vieţi trecute sau ce urmează a fi întâlnite, ele toate există deja în dilatarea fantastică a clipei. Nu este vorba de o succesiune a lor, ci de străvederea lor sensibilă şi fragmentară. Într-o astfel de reprezentare a timpului, pactul cu realul este întrerupt. Vieţile prin care se petrece migraţia sufletului sunt manifestări ale abisului ce ne este nouă înşine propriu. În visul său, acesta se anunţă cu fiecare viaţă sau moarte parcursă şi peste toate domină luna cu singurătatea ei cosmică.

Făpturile ce se ivesc acum apar ca proiectate de astrul nocturn peste deşertul lumii. Paloarea lor este desăvârşită, mişcându-se fantomatic în lumina searbădă şi difuză a nopţii. Cu chipurile lor galbene sau livide, slabe sau pale, albite în ninsoarea nefirească a lunii, lasă a înţelege că nu aparţin acestei lumi. Altfel spus, nu aparţin unei singure lumi, ci stau într-o liberă îndepărtare de lucruri şi de timpul dat. Paloarea chipurilor rezultă din însăşi condiţia transmigraţiei, din libertatea neomenească a acesteia. Hotarul dintre viaţă şi moarte, dintre viaţă şi celelalte vieţi trecute ajunge relativ. Trecerea le apropie de întregul viu dramatic şi ritmic al lumii, ceea ce devine cu putinţă doar în timpul lunar.

Întrucât creşte, descreşte şi dispare, luna este considerată a fi cel dintâi mort[18]. Sub acelaşi semn astral, Isis revelează relativitatea oricărei făpturi: „În mine, în pieire şi renaştere este eternitatea... Voi... o umbră ce mi-a plăcut a

[18] *Ştefan Afloroaei,* Întâmplare şi destin, *Institutul European, Iaşi, 1993, p. 164.*

zugrăvi în aer... Voi vreți să mă prindeți pe mine... Nebunii!” (*Avatarii faraonului Tlà*)[19].

Într-adevăr, un gen mai aparte de nebunie îi cuprinde pe cei aflați în timpul metempsihozei. Ei umblă adesea ca-n vis, cu semne ciudate în somnambulismul lor treaz. Aceste semne apar în visul bătrânului cerşetor (*Avatarii faraonului Tlà*), „ca o scrisoare de zodii”, aşadar astrală şi ocultă. Faptul se petrece analog celui din *Scrisoarea I*, când luna singură trezeşte o vecie întreagă de vieți suferinde, totul în clipa trăită neomenesc de intens după stinsul lumânării: „Ea din noaptea amintirii o vecie-ntreagă scoate/ De dureri pe care însă le simțim ca-n vis pe toate” (*Scrisoarea I*).

Sentimentul unei mirabile nebunii se identifică în fața acelei scrisori de zodii, înțelegându-se atunci ceea ce e greu de văzut. Nu e vorba aici de nebunia ştiută a înțeleptului, ci de o rătăcire în alte lumi, cu totul altundeva şi cândva. Această dublă alteritate, a celui ce rătăceşte clarvăzător şi a lumii întâlnite, întăreşte simțământul mirabilei nebunii.

Tocmai pentru aceste minți, luna este o prezență care umple lumea şi o pustieşte totodată, o apariție „palidă şi dureroasă”. Ceea ce dezleagă lumina lunară este un gen de „heterocronie fantastică, putința de a recunoaşte mai multe curbe temporale – diferite unele de altele. Cu aceasta, ea desface falsa coerență a unei de-mult-numite istorii generale, cu vidul ascuns în cronologia sa omogenă”[20]. Iată de ce ireală apare acum tocmai continuitatea temporală, consecuție simplă de la cauză la efect şi de la trecut la viitor: „Nu e adevărat că există un trecut – consecutivitatea e în cugetarea noastră – cauzele fenomenelor, consecutive pentru noi, aceleaşi dintotdeauna, există şi lucrează simultan”, speculează Dionis.

Cei care percep timpul sub semnul nocturn al lunii vor fi ei înşişi lunatici. O recunoaşte un avatar târziu al Faraonului, marquisul Alvarez, după ce îşi dă seama că visul trăit este la fel de real ca oricare față a existenței: „Sunt lunatic

---

[19] *Mihai Eminescu,* Poezii. Proză literară*, Ed. Cartea Românească, Bucureşti, 1978, vol. II, p. 452.*
[20] *Ştefan Afloroaei,* op. cit.*, p. 165.*

doar... nu mai pricep nimic” (*Avatarii faraonului Tlà*). Ceea ce pe moment i se părea de neînțeles provenea dintr-un fel de orgie a suprapunerii duratelor. Faptele petrecute cu o zi înainte s-au retras din durata reală în cea onirică, nemaiputându-şi obține recunoaşterea din partea unui om aflat în toate mințile:

„Eu n-am renunțat la mâna Donei Ana, nici i-am donat ceva.

– Dar asară... adu-ți aminte, marquise...

– Eei... dar eu nu sunt nebun, domnule conte ... vreți să vă bateți joc de un om în toate mințile.” (*Avatarii faraonului Tlà*)

Vedem încă o dată că nebunia sa diferă de buna aşezare a minții, în felul în care lumina nocturnă diferă de lumina zilei. Lunatic fiind, clarviziunea sa devine activă doar în timp lunar. Ziua, însă, totul apare ca o rătăcire. Lunatică şi vizionară, nebunia lui ajunge ridicolă, enervantă chiar pentru cei care-şi conservă percepția divină a realului. Şi cum realul percepției lor e numai real, necontaminat de irealitate, viziunea altei lumi, a unui timp diferit le apare ca pură sminteală.

Nebunia lunaticilor nu e deloc întâmplătoare, iar melancolia care-i cuprinde şi-i stăpâneşte îndelung, indică o diferență absolută a lor. Ea este semnul că trăiesc în cu totul alt timp şi istorie. Portretul lui Dionis poate fi considerat un prototip în acest sens: „Surâsul său era foarte inocent, dulce l-am putea numi, şi totuşi de o profundă melancolie. (...) Lucruri mistice, subtilități metafizice îi atrăgeau cugetarea ca un magnet – e minune oare că pentru el visul era o viață şi viața un vis? Era minune că devenea superstițios?” (*Sărmanul Dionis*). Aşadar, alte vieți, mult diferite, prind contur în câmpul privirii melancolice, fascinând cumplit cu aerul lor străin.

Întreaga scriitură a lumii se datorează astrului nocturn. Simbol al neființei şi al trecerii prin moarte, el se substituie uşor puterii ce visează lumea. Scena – cel mai adesea un pustiu palid luminat – îi aparține, iar peste deşerturi luna zugrăveşte chipuri şi schimbă decoruri.

Retras din lumea sensibilă, Dionis „îşi deschise ochii ca să viseze în libertate. I se păru atunci că e într-un pustiu uscat, lung, nisipos ca seceta, deasupra căruia licărea o lună fantastică şi palidă ca faţa unei virgine murinde. E miază-noapte. Aerul era blond şi văratec, iar razele lunii, pătrunzând în camera lui Dionis, izbeau faţa sa palidă şi împleteau sufletul plin de lacrimi cu o nespusă melancolie. Da – repetă el încet ideea lui fixă – sub fruntea noastră e lumea, acel pustiu întins – de ce numai spaţiul, de ce nu timpul, trecutul”[21] (*Sărmanul Dionis*).

Sub regim lunar, realul se transformă în aparenţă şi aparenţa în real. Lumea devine atunci aparenţa reală, fantomatică în chiar evidenţa ei sensibilă, provizorie şi stranie. Făpturile apar ninse şi sure, gri, cenuşii, neclare şi fără o vârstă anume. Chipurile sunt de cele mai multe ori livide şi galbene, ca de ceară, fapt ce le trădează apartenenţa la o altă lume. Lumina lunii le dă o paloare ce, singură numai, apropie delirant viaţa de moarte. Zugrăvite cu umbre şi palori, figurile au apariţii ireale, umblă ca-n vis ori ca pe ape. Să ne amintim aici de cartea veche pe care o citeşte Dionis, un mistic fără Dumnezeu, „ateistul superstiţios”, cum îi spune Eminescu. Lectura nu devine posibilă decât la „lumina cea palidă a lunei”, abia atunci dezvelindu-se ca un „manuscript de zodii”.

Aşa cum am mai spus, cei care trăiesc lumea sub regim selenar, sunt ei înşişi lunatici. Trăiesc lumea ca vis, ca aparenţă reală, şi în demonia cu care visează realitatea vor simţi irealul de o mai densă prezenţă decât cea a lumii pe care o numim reală. Ei resimt dramatic realitatea aparentă a lumii, pot prelua rolul umbrei (*Sărmanul Dionis*) şi au privilegiul de a migra dintr-un timp în altul. Cuprinsul nopţii, aşa cum îl descoperă lumina lunii, îi este lunaticului mediu predestinat. Palid şi ratat sub aspect vital, ratat pentru aspectele unei singure vieţi, el priveşte moartea de dincolo de ea, estompându-i graniţele în şirul nesfârşit de morţi.

În intervalul pe care îl face cu putinţă lumina nopţii, lucrurile dezvăluie o logică oarecum ciudată. Durata în care

---

[21] *Mihai Eminescu,* op. cit.*, vol. II, p. 290.*

te afli este ambiguă şi inegală cu sine. Doar timpul pe care-l numim real, cel solar sau diurn mai păstrează o anumită egalitate cu sine şi o logică necontradictorie. Nu la fel se întâmplă cu faţa nocturnă a lunii. Mircea Eliade scria la un moment dat: „Soarele e un astru cu care omul nu-şi găseşte nici o corespondenţă: este etern acelaşi, egal cu sine, fără nici un fel de devenire. Luna, dimpotrivă, este un astru care creşte, descreşte şi dispare: un astru a cărui viaţă este supusă aceloraşi legi ale devenirii, ale naşterii şi morţii. Viaţa lunii este, aşadar, mult mai aproape de om decât gloria maiestoasă a soarelui”[22]. Iar pentru cel străin sau exilat în această lume, luna vine să anunţe un interval oarecum atemporal. Este „imperiul unei raze”, clipa ce poate revela întregul timpului şi al vieţilor noastre diferite.

Lucrarea de faţă s-a vrut o încercare de a surprinde – fără a epuiza însă nici pe departe subiectul – relaţia cu unele aspecte ale nocturnului, a celor doi mari poeţi: Novalis şi Eminescu. Şi pentru Novalis, şi pentru Eminescu existenţa nocturnă consemnează începutul unei noi vieţi, eliberată de condiţiile timpului şi ale spaţiului.

Important este că amândoi poeţii văd în noapte nu numai un climat sugestiv şi o atmosferă poetică, ci un adevărat principiu magic. Ea este aceea care, ascuţind sensibilitatea, comunică spiritului o privire mai intensă într-un schimb de relaţii şi raporturi, prin care şi simţurile se spiritualizează, până la a deveni purtătoarele unor mesaje de dincolo. Forţa de evocare şi sugestie ce emană din ea lasă să ţâşnească visul în lume, face accesibil misterul, deschizând larg porţile unui dincolo, interzis zilei, căruia îi conferă limite şi contururi pe care lumina nu le poate trece şi făcând posibilă până şi acea deviaţie care se numeşte miracol.

[22] apud *Ştefan Afloroaei,* op. cit., *p. 200.*

Summary

This comparatist work had in view a major theme of romanticism, that of night, seen from two different poetic points of view: Novalis' and Eminescu's. In Novalis' masterpiece *Hymnen an die Nacht* night is transformed into a mystical experience by the defeating of the death. Thus, night becomes one with the image of Virgin Mary, a symbol of joy into eternal life. For Eminescu, night is the crucial moment when major and hidden truths about life and creation are revealed by the old wise men under the magic power of moonlight. This selenar light seems to transfigure the reality, to give strange shapes to things and to bring out irrationality into human mind.

Prozodie

Devenirea unei poezii

Adrian VOICA

În numărul său din septembrie 1876, revista „Convorbiri literare” publica sub semnătura lui Eminescu un grupaj de poezii care – tematic şi prozodic – gravitau în direcţii diametral opuse: pe de o parte *Melancolie*, scrisă în alexandrini româneşti, emblematică pentru pesimismul său funciar, şi pe de altă parte *Crăiasa din poveşti*, *Lacul* şi *Dorinţa*, cu alte succesiuni metrice şi alt ritm, considerate definitorii pentru concepţia sa în care *erosul* şi *natura* formează o unitate indestructibilă.

Cele trei poezii care urmau *Melancoliei* (apreciată la superlativ de T. Maiorescu prin locul desemnat în celebra sa ediţie din 1883) au o cu totul altă structură prozodică şi, deci, o altă tonalitate. Aici întâlnim ideea (tipic eminesciană) că între sintagmele „buze dulci” şi „flori de tei” există o identitate deplină la nivelul sentimentelor generate, din moment ce şi expresia lor prozodică este aceeaşi: un amfimacru (-v-). Nici o fisură nu se poate produce în această celulă ritmică având două accente, după cum între cele două realităţi poetice nu se poate interpune nimic care să le deterioreze valoarea (sau, eventual, să le determine ordinea).

Mai mult decât atât: deosebirile sunt de s*ubstanţă.* Pesimismul acceptat ca predispoziţie genetică şi afişat aproape ostentativ în *Melancolie* prin finalul tulburător pe care îl conţine („Parc-am murit de mult”) intră în contradicţie (poetică, în primul rând) ou „optimismul” bine temperat (sau, mai degrabă, cu iluzia acestuia) din *Crăiasa din poveşti*, *Lacul* şi *Dorinţa.* Adiacentă apare ideea că *armonia* este, în opere sa, un principiu fundamental în afara căruia nu poate fi înţeleasă relaţia om-natură. Dar, despre circumstanţele şi conţinutul unei asemenea concep-

ții ne-am exprimat deja într-o altă carte consacrată poetului nostru nepereche[1].

Totuşi, întrebarea inițială rămâne, încă, fără răspuns, Aşadar: ce anume l-a determinat pe Eminescu să propună „Convorbirilor" un grupaj aparent nesudat tematic, în care prima poezie contrasta evident eu celelalte, atât în privința tonalității, cât şi a realizării prozodice?

Răspunsul la această întrebare teoretică – dificilă numai pentru cei care şi-au pus-o – este determinat de *adecvarea prozodică*, idee a cărei revelație Eminescu o avusese încă din timpul studenției sale. Faptul este cu atât mai important, cu cât principalele versiuni ale poeziei *Melancolie* datează din această perioadă.

Conform unei convingeri pe care n-a teoretizat-o niciodată, dar pe care a aplicat-o constant, Eminescu îşi putea alege, *în funcție de sentimentele dominante*, o structură prozodică ideală, care să-i permită relevarea acestora într-un registru poetic optim, lipsit de stridențe şi de incongruențe de orice fel. Din moment ce autorul apelează în *Melancolie* la alexandrinul românesc, alegerea poate constitui un indiciu că acest tip de vers este mult mai indicat decât altele în exprimarea unui anumit sentiment. Ideea a fost intuită de Ibrăileanu[2], căruia G. Călinescu îi ripostează în termeni ce țin aparent de o logică strictă, uşor ironică însă, chiar dacă se referea la alt tip de vers (respectiv *endecasilabul iambic*)[3].

---

[1] *vezi Adrian Voica,* Versificație eminesciană*, Editura Junimea, Iaşi 1997, p. 55-71.*

[2] *În studiul* Eminescu – Note asupra versului*, G. Ibrăileanu susținea (printre atâtea ipoteze legate de măiestria eminesciană) şi pe cea referitoare la* adecvarea prozodică*. Deşi unele exagerări sunt uşor de constatat, teoria îşi dovedeşte aplicabilitatea şi în cazul grupajului apărut în 1876 în paginile revistei „Convorbiri literare". „Adecvarea ritmului la idee – afirma criticul „Vieții româneşti" – dovedeşte perfecta corespondență între formă şi fond în poezia lui Eminescu, face mărturie de talentul lui, de seriozitatea şi sinceritatea poeziei lui – a inspirației şi creației". (Cf. G. Ibrăileanu,* Scriitori români şi străini I, *Ediție îngrijită de Ion Crețu, Prefață de Al. Piru, E.P.L., 1968, p. 157).*

[3] *Dar şi iambii din* Împărat şi proletar *şi* cei din multe sonete sunt muşcători *(s.n.), şi nu-i de mirare, fiindcă iambul e în poezia franceză metrul satiric.*

Dar este evident faptul – mai ales în cazul poeziei eminesciene – că ritmul şi structura metrică influenţează decisiv tonalitatea discursului poetic. E drept, alexandrinul românesc nu este o invenţie prozodică eminesciană. Despre acest tip de vers teoretizase I. Heliade Rădulescu încă din 1868 în *Curs întreg de poezie generală*, indicând totodată şi virtuţile sale în încercarea de a mlădia limba după canoanele versificaţiei. El îi prevedea un viitor mult mai îndelungat decât endecasilabului de tip italian. Însă vremea n-avea nici să-i confirme, nici să-i infirme ipoteza.

Cum era şi firesc din partea unui poet ca Eminescu, atenţia acestuia s-a îndreptat, în primul rând, spre simetriile ritmice posibile în cele două emistihuri, alexandrinul românesc fiind un tip de vers eminamente muzical.

Prin lungimea sa (14/13 silabe în ritm iambic), ca şi prin cezura mediană (//) pe care o conţine, el se pretează de minune utilizării în genul dramatic – mai ales în drame şi în tragedii. Aşa se explică şi faptul că izvorul poeziei *Melancolie* provine din piesa *Mira* în care se află „primul concept”[4]. După autonomizarea fragmentului care a suferit prefaceri succesive a rezultat următorul text publicat în fruntea grupajului (septembrie 1876) din „Convorbiri”:

I. „Părea că printre nouri s-a fost deschis o poartă
v- vvv-v // v- v- v-v 7A+7B/a
II. Prin care trece albă regina nopţii moartă.
vvv-v -v // v-v -v -v 7A+7B/a
III. O dormi, o dormi în pace printre făclii o mie
v- / v- v-v // vvv- v-v 7A+7B/b
IV. Şi în mormânt albastru şi-n pânze argintie,
vvv- v-v // v-v vv-v 7A+7B/b
V. În mausoleu-ţi mândru, al cerurilor arc,
vvv-v -v // v-vvv - 7A+7B/c

Deosebirea de calitate dintre un vers şi altul vine din mişcarea sufletească, greu de analizat”. (Cf. G. Călinescu, opera lui Mihai Eminescu II, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 523).

4 *Perpessicius, în vol. M. Eminescu,* Opere. I, Poezii tipărite în timpul vieţii. *Ediţie critică…, E.P.L.A „Regele Carol II”, Bucureşti, 1939, p. 369.*

VI. Tu adorat şi dulce al nopţilor monarc!
- vv- v-v // v-vv v- 7A+7B/c
VII. Bogată în întinderi stă lumea-n promoroacă,
v-v vv-v // - -v vv-v 7A+7B/d
VIII. Ce sate şi câmpie c-un luciu văl îmbracă;
v-v vv-v // v-v- v-v 7A+7B/d
IX. Văzduhul scânteiază şi ca unse cu var
v-v vv-v // vv-v v- 7A+7B/e
X. Lucesc zidiri, ruine pe câmpul solitar.
v- v-/ v-y // v-v vv- 7A+7B/e
XI. Şi ţintirimul singur cu strâmbe cruci veghiază,
vvv-v -v // v-v- v-v 7A+7B/f
XII. O cucuvaie sură pe una se aşează,
vvvv -v // v-v vv-v 7A+7B/f
XII. Clopotniţa trosneşte, în stâlpi izbeşte toaca,
v-vv v-v // v- v-v -v 7A+7B/g
XIV. Şi străveziul demon prin aer când să treacă,
vvv-v -v // vv vv-v 7A+7B/g
XV. Atinge-ncet arama cu zimţi-aripei sale
v-v- v-v // v-v-v -v 7A+7B/h
XVI. De-auzi din ea un vuiet, un aiurit de jale.
v- v- v-v // vvv- v-v 7A+7B/h
XVII. [<u>Emistihul A</u>] Biserica-n ruină
// v-vv v-v 7A+7B/i
XVIII. Stă cuvioasă, tristă, pustie şi bătrână
- vv-v / -v // v-v vv-v 7A+7B/i
XIX. Şi prin ferestre sparte, prin uşi ţiuie vântul -
vvv-v -v // v- -vv -v 7A+7B/j
XX. Se pare că vrăjeşte şi că-i auzi cuvântul -
v-v vv-v // vvv- v-v 7A+7B/j
XXI. Năuntrul ei pe stâlpii-i, păreţi, iconostas,
v-v v-v // v-/ vvv- 7A+6B/k
XXII. Abia conture triste şi umbre au rămas;
v- v-v -v // v-v vv- 7A+6B/k
XXIII. Drept preot toarce-un greer cu gând fin şi obscur,
- -v -v -v // v- - vv- 7A+6B/l
XXIV. Drept dascăl toacă cariul sub învechitul mur.
- -v -v -v // vvv-v - 7A+6B/1

XXV. Credința zugrăvește icoanele-n biserici -
v-v vv-v // v-vv v-v 7A+7B/m
XXVI. Şi-n sufletu-mi pusese poveştile-i feerici,
v-vv v-v // v-vv v-v 7A+7B/m
XXVII. Dar de-ale vieții valuri, de al furtunii pas
vvv-v -v // vvv - 7A+6B/n
XXVIII. Abia conture triste şi umbre-au mai rămas.
v- v-v -v // v-vv v- 7A+6B/n
XXIX. În van mai caut lumea-mi în obositul creer
v- v-v -v // vvv-v -v 7A+7B/o
XXX. Căci răguşit, tomnatec, vrăjeşte trist un greer
vvv- / v-v // v-v- v-v 7A+7B/o
XXXI. Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi țiu
v-vv v-v // v-v -v- 7A+6B/p
XXXII. Ea bate ca şi cariul încet într-un sicriu.
v-v vv-v // v- vvv- 7A+6B/p
XXXIII. Şi când gândesc la viața-mi, îmi pare că ea cură
vvv- v-v // v-v v- -v 7A+7B/r
XXXIV. Încet repovestită de o străină gură,
v- vvv-v // vvv-v -v 7A+7B/r
XXXV. Ca şi când n-ar fi viața-mi, ca şi când n-ar fi fost.
vv- -v -v // vv- -v- 7A+6B/s
XXXVI. Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost
-vv- v-v // v-v vv- 7A+6B/s
XXXVII. De-mi țin la el urechea - şi râd de câte-ascult
v- v- v-v // v- vvv- 7A+6B/ş
XXXVIII. Ca de dureri străine?... Parc-am murit de mult"[5]
vvv- v-v // vvv- v- 7A+6B/ş

G. Călinescu pune această poezie sub semnul *somnului* – unul din atributele majore ale firii poetului, care a trecut în multe din creațiile sale, înțelese ca popas spre Nirvana, somnul se asociază „predispoziției spre moarte"[6] care facilitează „introspecția cu fundal metafizic"[7].

[5] *M. Eminescu,* Opere, I*, p. 69-71.*
[6] *Cf. G. Călinescu,* op. cit., II*, p. 319.*
[7] *Loc cit.*

Conversiunea lirică a oniricului[8] este posibilă aici prin etapele stabilite de Eminescu în legătură cu trecerea trupului (dar şi a sufletului) de la starea de trezie (deci de viaţă) la cea de somn (anticipând moartea). Momentul „când sufletul, neputându-se smulge din contingenţe[9], aşteaptă moartea este evocat prin „reprezentări terestre”[10]. *Cucuvaia, demonul, cimitirul, slujba religioasă* se numără printre ele. Apoi, *divinul critic* descoperă altele, care ar sugera momentul trecerii „în afara timpului istoric” prin „vaiere”, „trosnituri” şi „ţiuituri”, în care „Numai cariul indică eterna roadere a lucrurilor[11] şi, deci, întoarcerea la o realitate axiologic condamnată la perisabilitate.

În aceste condiţii, însă, a doua parte a poemului, consacrată introspecţiei, capătă în viziunea lui G. Călinescu caracterul ieşirii „din contingent”, astfel încât „spiritului nu i-a mai rămas decât o vagă idee de identitate”[12].

Şi totuşi, aluziile la realitatea imediată rămân constante, iar cuvinte ca „greer” şi „cariu” sunt menite să-i reclame prezenţa şi, concomitent, permanenţa. Dar G. Călinescu le interpretează în felul său, nuanţând ideea într-un final de capitol: „Totul se bizuie aşadar pe crearea unui nou sentiment de durată sterilă, ce nu provine din mişcarea vieţii ci din ipoteza unui nimic reprezentabil”[13].

Cunoscut fiind punctul de plecare (ms. 2254, 65v. - 69), logic ar fi ca devenirea poeziei *Melancolie* să cunoască

[8] *Ea nu se produce, însă, şi în versurile XXIX-XXXIII din* Rime alegorice*, poem datând din „cca. 1875-1876”, după aprecierile lui Perpessicius. (Cf. M. Eminescu,* Opere, V, Poezii postume*, Bucureşti, Editura Academiei R.P.R., 1958, p. 186). Conţinutul acestora: „Dar să mă mişc nu am nici cum putere/ Căci ţapăn mort eram şi fără vrere./ Pleoapele-mi pe ochi erau lăsate/ Deşi prin ele eu aveam vedere” lasă impresia că* viaţa *şi* moartea *pot coexista într-o realitate nu neapărat poetică. (Apud M. Eminescu,* Opere, IV, Poezii postume*, Editura Academiei R.P.R., Bucureşti, 1952, p. 213).*

[9] *G, Călinescu,* op. cit.*, p. 320.*

[10] *Loc cit.*

[11] *Loc cit.*

[12] *Loc cit.*

[13] Ibidem*, p. 321*

traiectoria calitativă a etapelor conținute de ms. 2259, 244, ms. 2290, 81-82, ms. 2276, bis, 21, 21v., 22 şi ms. 2260, 135. Dar textul publicat în „Convorbiri" – ca ultimă şi autonomă variantă – atestă cât de tributar este acesta fragmentului desprins din *Mira* dar şi cât de mult se îndepărtează de el. Căci fragmentul cuprins în *Mira* între versurile XCVII şi CX, pe lângă tiparul prozodic bine individualizat conține şi majoritatea motivelor din textul apărut în revista ieşeană. Pe lângă „biserica-n ruină" şi „cimitirul" care „doarme", întâlnim aici „crucile", „clopotnița" şi „toaca" alături de nelipsitul „demon" romantic şi de „vergina" moartă, întinsă pa masa din altar.

Prelucrate într-o mai mică sau mai mare măsură în versiunile de sine stătătoare deja menționate, versurile XCVII-CX din *Mira* aduc în prim-plan elemente de arheologie poetică, fie că se referă le conținutul sau la prozodia acestora:

„Când cimitirul doarme şi crucile veghiază
vvv-v -v // v-vv v-v 14/a
Când cobii printre ele țipând poetizează
v-v vv-v // v- vvv-v 14/a
Şi-n clopotnița veche de stâlpi toaca izbeşte
v-vvv -v // v- -v v-v 14/b
Când sufletu-unui demon cu vântul lui trezeşte
v-vvv -v // v-v- v-v 14/b
Arama amorțită... Biserica-n *ruină*
v-v vv-v // v-vv v-v 14/c
Stă ca o cuvioasă pustie şi *bătrână*
- vvvv-v // v-v vv-v 14/c
Şi prin ferestre sparte, ca printre ochi de nori
vvv-v -v // vvv- v- 13/d
Trece-o suflare sfântă cu aripe recori.
-v v-v -v // v-vv v- 13/d
Când intri în năuntru şi în *iconostas*
v-v vv-v // vvvvv- 13/e
Vezi că abia conture şi umbre *a rămas.*
- vv- v-v // v-v vv- 13/e

De ploae şi de vânturi s-au şters feţele sfinte
v-v vv-v // v- -vv -v 14/f
Cari de sfinţi şi îngeri din ceriu ni-aduc a minte.
vvv- v-v // v- v- v-v 14/f
Şi când deschizi altarul şi pe masa-n ruină
vvv- v-v // vv-v v-v 14/g
Vezi palidă şi moartă întinsă o vergină...”[14]
- -vv v-v // v-v vv-v 14/g

Printr-o simplă comparaţie pot fi identificate elemente ale conţinutului care au trecut din fragmentul dramatic transcris mai sus în textul poemului *Melancolie*. Dar şi suficiente elemente ale formei au un statut similar. Rima „iconostas / a/(au) rămas” îşi păstrează alcătuirea şi locul, întocmai ca expresiva contra-asonanţă „ruină / bătrână”.

Schemele ritmice, la rândul lor, îşi menţin caracterul funcţional, tinzând şi ele spre expresivitate. Câte o schimbare de accent poate fi observată la începutul versurilor, cuvintele care admit perturbarea fiind forme verbale monosilabice: „Stă” şi „Vezi”. Faptul că provin din aceeaşi clasă morfologică şi că sunt poziţionate la începutul versurilor îşi află o explicaţie plauzibilă în caracterul dramatic al fragmentului respectiv. În textul publicat în „Convorbiri” numai versul XVIII mai aminteşte de această calitate iniţială, deoarece remodelarea lui a fost doar parţială. Oricum, atât în acest vers cât şi în cel care îl precedă, structura ritmică a emistihului B a rămas identică cu cea atestată de primul manuscris.

Versul XVII din *Melancolie* însumează numai 7 silabe, echivalând cu unul dintre emistihurile alexandrinului românesc (7A+7B). Până şi transcrierea lui în poezia publicată în 1876 sugerează operaţia efectuată de autor. Întrucât în *Mira* el ocupa emistihul B al versului:

„Arama amorţită... Biserica-n ruină”
(A) v-v vv-v // (B) v-vv v-v (7 + 7)

---

[14] *M. Eminescu,* Opere, I*, p. 372.*

acesta îşi păstrează (grafic) locul avut iniţial. Mai mult: comparând următoarele versuri din *Mira*:

„Biserica-n ruină
v-vv v-v
Stă ca o cuvioasă pustie şi bătrână”[15]
- vvvv-v // v-v vv-v

cu cele apărute în revista „Junimii”:

XVII. „[Emistihul A] Biserica-n ruină
v-vv v-v
XVIII. Stă cuvioasă, tristă, pustie şi bătrână”
- vv-v/ -v// v-v vv-v

observăm cu uşurinţă în ce direcţie acţionează spiritul creator eminescian. Compararea bisericii cu „o cuvioasă”, antrenând două substantive, este abandonată, dar semnificaţia figurii de stil se păstrează. Cea utilizată cândva de Eminescu era bivalentă, sugerând şi personificarea. În varianta din „Convorbiri” autorul schimbă clasa morfologică a substantivului „cuvioasă” edificând un vers în care apar numai epitete ale verbului:

„Stă *cuvioasă*, *tristă*, *pustie* şi *bătrână*”.

Caracterul de personificare nu numai că se menţine, dar se şi accentuează pentru că toate elementele versului concură la aceasta. E drept, figura de stil devine acum monovalentă, dar forţa ei sugestivă este indiscutabil mai mare.

* * *

Faţă de textul apărut în „Convorbiri literare”, versiunea 2259, 244, aferentă unei ciorne din 1871-1872 (după aprecierile lui Perpessicius)[16] se apropie cel mai mult de acesta, nu numai prin structura versurilor, ci şi prin conţinutul lor.

Totuşi, *în cadrul aceleiaşi structuri prozodice* se produc unele modificări lesne de remarcat le nivelul stilului, care mărturisesc preocuparea lui Eminescu pentru obţinerea unui efect poetic superior de la variantă la variantă. Astfel, în primele versuri ale celei purtând simbolul 2259, 244:

---

[15] Ibidem, *p. 380.*
[16] Ibidem, *p. 376.*

„*Se-nchiagă* printre nouri o uriaşă poartă
Prin care trece albă regina nopţii moartă”[17]

şi cele ale formei publicate:

„*Părea* că printre nouri s-a fost deschis o poartă
Prin care trece albă regina nopţii moartă”

verbele subliniate, ocupând o poziţie similară, schimbă *certitudinea* în *prezumţie*, în spiritul autenticului romantism. La rândul ei, forma arhaică: „s-a fost deschis” va influenţa în mod decisiv *tonalitatea de ansamblu,* ca şi *tabloul rezultat*, astfel încât *impresia de arhais* să persiste. Stilizarea următoarelor versuri:

„Şi cimitirul doarme şi crucile veghează
O cucuvae sură ţipând poetizează”

tot în această direcţie este îndreptată. A rezultat distihul:

„*Şi ţintirimul* singur cu strâmte cruci veghează,
vvv-v v-v // v-v- v-v
O cucuvaie sură pe una se aşează”
vvv-v -v // v-v vv-v

în care *schema ritmică* a emistihului A nu a suferit modificări. Din considerente stilistice, desigur, dar ţinând cont şi de *paralelismul ritmic*, „cimitir” a fost înlocuit cu „ţintirim”. *A poetiza* „ţipând” pare un non-sens. De aceea Eminescu preferă prezentul unui verb lipsit de altă valoare decât cea informaţională: „se aşează”.

Cu toate acestea, transformările realizate de poet indică mâna sigură a artistului preocupat de convertirea cuvântului în imagine artistică.

Să notăm şi exemplul următor, sinonim versului IV din *Tristeţă*:[18]

„Şi în mormânt de stele şi-n pânze argintie”
vvv- v-v // v-v vv-v

remaniat astfel în versiunea din „Convorbiri”:

„Şi în mormânt *albastru* şi-n pânze *argintie*”.

Dacă ţinem cont de structura alexandrinului românesc ajungem la concluzia că poziţionarea celor două cuvinte care

[17] *Loc cit.*
[18] *Ms. 2259, 244. (Cf. M. Eminescu,* Opere, I*, p. 376)*

indică, fiecare, câte o culoare nu este deloc întâmplătoare. Ele se află la sfârşitul emistihurilor A, şi B, ferm delimitate de cezura mediană. Prin intermediul acesteia se realizează o mai bună individualizare a lor, dar şi o mai strictă delimitare a celor două realităţi: din *negru* (deci obişnuit), mormântul devine *albastru*, iar pânza din *albă* devine *argintie*. Criteriile subiectivităţii poetice acţionează nestingherite. În context totul suferă o transformare adiacentă nu realităţii imediate, ci uneia ipotetice, de natură romantică. Se dovedeşte astfel, încă o dată, că remanierile de natură stilistică tind să păstreze (măcar în parte) realizarea prozodică anterioară. Niciodată, aşadar, atunci când poetul este convins că ea corespunde aspiraţiilor sale estetice el n-o modifică decât parţial sau – cazurile sunt numeroase – o păstrează întocmai.

Pe de altă parte, s-ar putea afirma că versul IV nu îndeplineşte nicidecum condiţiile versului ideal, din moment ce în sintagma „pânze argintie” *substantivul* se află la plural, iar adjectivul (având funcţia de atribut) este la singular. Dar „anomalia” respectivă, tipic eminesciană, are raţiuni prozodice! „Pânza argintie” presupune, în schema distihului respectiv (-v vv-v) 6 silabe şi nu 5 (-v vv-)! Iar în condiţiile respectării normelor gramaticale, *rima* s-ar fi transformat dintr-una efectivă în una ipotetică. Desigur, aceasta nu înseamnă că Eminescu abuzează de asemenea licenţe. Ceea ce trebuie neapărat să menţionăm se referă la marea lui capacitate de a pătrunde *toate* subtilităţile limbii şi de a modela cuvântul după necesităţi prozodice.

În privinţa conţinutului, mai ales, nu s-ar putea spune că versurile VII-X aduc ceva nou. Imaginea convenţională de tip Alecsandri, existentă în textul final („...stă lumea-n promoroacă/ Ce sate şi câmpie c-un luciu văl îmbracă”) nu poate fi remarcată în ms. 2259, 244. Dimpotrivă, aici este descris interiorul „bisericii în ruină”, în care sacralizarea iubirii, pe linia prefigurată în *Mira*[19], ia de această dată chipul *verginei moarte*, ocrotită de altar:

---

[19] *„Când îngenunchi în rugă la sântele altare/ Atuncea eu la dânsa că mă închin îmi pare”. (cf. M. Eminescu,* op. cit.*, p. 376).*

„Când intri înăuntru vezi că-n iconostas
Abia conture negre şi umbre a rămas
De ploae şi de vânturi s-a şters feţele sfinte
Ce de părinţi şi pustnici din ceriu ne-aduc a minte
Şi când deschizi altarul, pe masa în ruină
Vezi palidă şi moartă întinsă o vergină”[20].

În partea a doua a poeziei *Tristeţă* sunt decodate simbolurile utilizate de autor. Astfel, „bisericuţa sfântă” aflată în ruină este, de fapt, sufletul său, iar „icoanele şterse” sunt „visurile mândre” de odinioară. Dacă reţinem că în perioada când a fost scrisă poezia *Tristeţă* Eminescu avea numai 22 de ani, vom admite că pesimismul său era structural şi nicidecum rodul lecturilor[21] sau al meditaţiilor axate pe realitatea imediată. Culorile, presupus sumbre, ca şi imaginea iubitei moarte din finalul poeziei (anticipând un tablou bacovian predilect) unesc la Eminescu sacrul şi profanul într-o unitate cu numeroase valenţe tragice:

„Şi-n sufletu-mi ce fuse bisericuţa sfântă
Drept preot e un greer, ce gânduri triste cântă
În el icoane şterse cu feţele pătate
Sunt visurile mândre ce le-am avut odată,
Visuri cari de înger din cer mi-erau venite.
Azi încă-n al meu suflet stau stinse şi urâte.
Cuprind încă ca[22] mumii iconostasul lor.
Vergina ce stă moartă pe masa din altar
E-amoru-mi – pe vecie el a murit de-amar”[23].

---

[20] Idem*, p. 377.*

[21] *Din perioada imediat următoare (cca. 1873) datează poezia* Din Berlin la Postdam *în care se face elogiul unei idile din vremea studenţiei. Lângă „blonda Milly” cartea lui Schopenhauer este un simplu element de decor: „Şi mă urc în tren cu grabă/ Cu o foame de balaur,/ Între dinţi o pipă lungă/ Subsuori pe Schopenhauer”. (cf. M. Eminescu,* Opere, IV*, p. 489).*

[22] *Prezenţa cacofoniei, ca şi alte imperfecţiuni stilistice contrastează cu profunzimea şi frumuseţea gândului poetic. Să nu uităm, totuşi, că aceasta este o simplă variantă. E adevărat: până să iasă biruitor în luptă cu expresia, Eminescu admitea şi unele regresiuni formale (stilistice, adesea, şi foarte rar prozodice).*

[23] *Cf. M. Eminescu,* Opere I*, p. 379.*

Problema adecvării prozodice, apărută în epoca studiilor vieneze/berlineze şi atât de bine reliefată de postume, îl duce pe Eminescu spre alt tip de vers, în căutarea obstinată a tonalității ideale. Perpessicius surprinde efortul creator îndreptat în acest sens, în prezentarea pe care o face versiunii din ms. 2290, 81-82. Iată ce afirmă ilustrul editor: „Versiunea din 81-82 e scrisă în iambi octosilabi şi ilustrează unul dintre procedeele obicinuite la Eminescu, anume al variațiunii metrice, pe o temă dată. Varianta aceasta este de fapt *Tristeță*, transpusă într-un ritm alert"[24].

Caracterul de experiment prozodic al acestei variante nu poate fi negat, dar nici rezultatul său, extrem de modest. El a fost intuit ca atare de autorul însuşi, din moment ce în versiunea următoare (2276 bis) acesta revine la alexandrinul românesc. Totuşi, modelând conținutul după alt tipar prozodic, Eminescu socoteşte nimerit să lărgească aria simbolurilor sale. Cele noi corespund, însă, unor „măşti" care-i produc nelinişti existențiale şi care, tocmai din această cauză, alimentează pesimismul său funciar.

Dar subconştientul creator îl contrazice uneori, cum se întâmplă în versul consacrat descrierii „crucilor albe" dintr-un cimitir ipotetic, dominat de fagi. Atragem atenția că o asemenea situație prozodică este rarisimă şi că, în mod obişnuit, schema ritmică sugerează cu fidelitate conținutul versurilor. De data aceasta, dipodia iambică legată (v-v-) se află, în versul respectiv, alături de una independentă (v-v-) – foarte asemănătoare, deci – ca şi cum *albul* crucilor ar fi tot atât de persistent şi de evocator ca *verdele* frunzelor de fag. Dar iată versul:

„Prin albe cruci, prin frunzi de fag"
v-v- / v- v-

Aşadar crucile nu mai sunt *negre*, ci *albe*, deşi totul înclină spre ruină şi pierdere. Pesimismul eminescian rămâne totuşi şi aici esențial în nota lui cunoscută:

„Căci multe fețe-am întâlnit
Dar fură măşti... a fost murit

[24] Ibidem, *p. 377.*

Eu le-am pus cruci... şi şir cu şir
Viaţa mea e cimitir
Şi parc-a fost sufletu-mi chiar
Bisericuţa cu altar
A lui visări din cer venite
Azi sunt icoane şterse-urâte”[25] etc.

Versiunea următoare (2276 bis, 21, 21v., 22) – ultima, de fapt – nu mai conţine „metrul octosilabic” despre care vorbea Perpessicius. Întoarcerea grăbită la alexandrinul românesc este o dovadă că experimentul prozodic l-a nemulţumit profund pe autor şi că adecvarea „ritmului la idee” (dar nu numai) era una din căutările eminesciene permanente. Prin urmare, în mod firesc poetul a simţit nevoia să experimenteze, efectuând cu interes ocolul prozodic atestat de varianta 2290, 81-82. (Cu acest prilej, cititorul poate constata şi unele neîmpliniri stilistice majore.) Revenirea în final la tipul de vers utilizat în *Mira* corespunde ideii că *sentimentul elegiac* poate fi exprimat mai fidel prin intermediul alexandrinului românesc. *O, mamă* şi *Rugăciunea unui dac* stau mărturie în acest sens.

Adecvarea prozodică – una din convingerile teoretice dobândite de Eminescu în ultima etapă a studenţiei sale – transpare mai ales în varianta aflată în ms. 2276 bis – „întâia versiune integrală, apropiată mult de textul definitiv, ca plan şi detalii, şi totuşi cu numeroase note distincte”[26].

Într-adevăr, „notele distincte” nu lipsesc. Evident, nici cele stilistice[27], dar nici cele prozodice. Acestea din urmă se referă (din nou) la simetriile cu rol muzical pe care le favorizează respectivul tip de vers. Chiar dacă versurile variantei

---

[25] Ibidem*, p. 378.*

[26] Ibidem*, p. 379.*

[27] *Imaginea* altarului *şi a* verginei *moarte se integrează aici unui tablou ce nu depăşeşte valenţele prozei versificate. Iar „armonia imitativă” din final, a cărei contribuţie se reduce doar la crearea unei rime, demonstrează cât de greu a fost drumul poetului spre perfecţiune: „Altarul de-l deschizi, pe masă/ E-acoperit c-o pânză deasă/ O formă ce abia transpare/ Prin lunge creţe mortuare./ Drept preot cânt-un greer mic/ Şi cari-n lemn [bat] pic! pic! pic!”* (Ibidem*, p. 378*)

menționate n-au fost reluate întocmai în versiunea publicată, ele se cuvin citate tocmai din acest motiv. Prin intermediul lor, Eminescu obține acea muzicalitate specifică atâtor alte poezii ale sale, pătrunse de indicibilul sentiment al melancoliei:

XLV. *În van* mai caut lumea-mi în obositul creer
v- v-v -v // vvv-v -v 14/a
XLVI. E răgușit tomnatec, vrăjește *trist* un greer
vvv- v-v // v-v- v-v 14/a
XLVII. *În van* apăs eu mâna-mi pe inima-n amar
v- v-v -v // v-vv v- 13/b
XLVIII. Încet și *trist* ea bate ca în sicriu un cariu"[28].
v- v- v-v // vvv- v-

Expunerea simetrică a ideilor, generând muzicalitate în schema ritmică tocmai prin această dispunere este specifică emistihurilor A din versurile XLV și XLVII. De menționat este și faptul că de două ori în patru versuri apropiate apare sintagma „în van", alături de cuvântul „trist". Oboseala existențială, greu de explicat la un tânăr de 22-23 de ani câți avea Eminescu atunci, atinge paroxismul în finalul variantei 2276 bis, parcă mai expresiv decât cel din textul publicat:

LIII. „Ca și când n-ar fi viața-mi, ca și când n-aș fi fost
vvv-v -v // vvv-v - 13/a
LIV. Ascult al povestirei trist, monotonul rost
v- vvv-v // -/ vv-v - 13/a
LV. Pare c-aud nainte și plâng de ce ascult
-vv- v-v // v- v- v- 13/b
LVI. Ca de dureri streine... Parc-am murit de mult"[29].
vvv- v-v // vvv- v- 13/b

Versurile citate, având *toate* rimă masculină, sunt conforme cu varianta catalectică a alexandrinului românesc. Același tipar prozodic poate fi întâlnit și în elegia *O, mamă*. Dar în acest caz, elegia menționată capătă calitatea de poezie-martor. Accentul forte căzând totdeauna pe ultima silabă din vers, muzicalitatea este reținută, ca și cum *pierderii* nu i-ar trebui decât un suspin – și acela nu neapărat *auzit*, ci

[28] *Cf. M. Eminescu,* Opere, I*, p. 380.*
[29] *Loc cit.*

mai mult *simțit*. Sinceritatea poeziei eminesciene se exprimă şi astfel.

Totuşi, ceea ce impresionează în mod deosebit în această versiune este emistihul B al ultimului vers, corespunzând construcției „Parc-am murit de mult”. În această formă, ea nu este de găsit în versiunile anterioare. Detaşarea poetului de propria-i existență[30] – acumulări temporale succesive depozitate nu atât în trup, cât în conştiința sa – îl apropie pe autorul *Melancoliei* de Baudelaire, considerat părintele poeziei moderne, care, într-un text intitulat S*pleen*, făcea următoarea mărturisire:

„J’ai plus de souvenirs que si j’avais mille ans”[31].

Cel mai frumos vers din această variantă – şi care a trecut întocmai în textul publicat – nu este cel anterior citat ci un altul, pe care însuşi Baudelaire ar fi fost fericit să-l scrie:

„Credința zugrăveşte icoanele-n biserici”.

v-v vv-v // v-vv v-v

Versul posedă caracteristicile unei cugetări, iar realizarea prozodică aminteşte de procedeul „în oglindă”, prin intermediul căruia prima silabă are aceeaşi valoare cu ultima din vers, a doua este egală prozodic cu penultima etc. „Credința” şi „biserici” evidențiază aceeaşi structură ritmică: un amfibrah (v-v), ceea ce le conferă sinonimie prozodică, dar şi un tâlc mai înalt: prin *iubire*, omul se apropie de sacru, adică de Absolut.

* * *

La sfârşitul acestor rânduri sperăm să putem răspunde şi la chestiunea legată de publicarea, *în acelaşi grupaj*, a unor poezii cu caracteristici prozodice distincte, cum sunt: *Melancolie*, *Crăiasa din poveşti*, *Lacul* şi *Dorința*. Ordinea inserării poeziilor de mai sus în revista „Convorbiri literare”

---

[30] *O „înstrăinare”* avant la lettre *în care existențialiştii francezi s-ar recunoaşte cu uşurință.*

[31] *Baudelaire,* Œuvres complètes*, Editura Gallimard, Paris, 1971, p. 69. Prozodic, versul citat este un alexandrin francez (6A+6B). Ca şi cel românesc, el beneficiază de cezură mediană.*

(an X, nr. 6 din 1 septembrie 1876) este cea menționată. Eminescu sugera astfel că acestea sunt cele două fețe ale creației sale.

Remarcând faptul că atât *Crăiasa din povești*, cât și *Lacul* și *Dorința* se deosebesc (prin tonalitate și rezolvarea prozodică) de *Melancolie*, unul din izvoarele timpurii ale pesimismului său, exegetul este obligat să admită că *adecvarea prozodică* a constituit o preocupare majoră în scrisul eminescian, întrerupt, din păcate, prea de timpuriu.

Exuberanța erotică, adesea temperată din *Crăiasa din povești*, *Lacul* și *Dorința*, ca și pesimismul din *Melancolie* – constante ale creației sale – au la bază ideea că armonia existențială și poetică nu se poate realiza decât prin iubire. Depășind romantismul, dar aducându-l în atenția noastră tocmai prin această concluzie (care s-ar fi putut foarte bine identifica în impulsul creator inițial), Eminescu păstrează convingerea că *iubirea* simbolizează steaua care ne veghează deopotrivă viața și moartea.

Summary

In this article the author tries to answer, by prosodic evaluations, to the question: why did Eminescu include into one collection, published in September 1876, beside poems such as *Crăiasa din povești*, *Lacul*, *Dorința*, written in a short metre and a trochaic rhythm, the poem *Melancolie,* having a tonality, metre and rhythm different from those of the poems mentioned above.

The **prosodic adequacy** – specific to Eminescu's whole lyric creation – explains, to a large extent, the use of the Romanian alexandrine, as an ideal pattern for this poem.

Punctuație și vecinătăți ritmice în poezia lui Eminescu

N. GEORGESCU

Câteva exemple de punctuație diferită a uneia și aceleiași poezii la diferiți editori ai lui Eminescu ne vor întări convingerea că este necesară abordarea sistematică a subiectului. Ne referim, desigur, la antume. S-ar putea zice că limba română este indiferentă, oarecum, la punctuație, judecând după lipsa verbului care desemnează acțiunea ca atare (dicționarele de neologisme nu acceptă nici „a ponctua", după fr. ponctuer; un eventual „a punctua" s-ar trage, azi, de la „punctual", cu sensul *exact*, *punct cu punct*, fără nici o implicare a semnelor de punctuație). Nu este, însă, datoria limbii comune de a împământeni și face funcționali termenii de specialitate, ci a specialiștilor. Dintre aceștia, editorii în mod deosebit ar trebui să discute chestiuni de acest fel. Editorii noștri au, însă, mai multă grijă de cititori decât de autorii pe care-i editează. Nu există, cred, notă editorială care să nu atenționeze, în vreun fel, că punctuația textului „se modernizează" ori „se actualizează". Iată, de pildă, cum zice Iorgu Iordan la textele lui Creangă: „*O grijă deosebită am acordat punctuației, pentru a ușura înțelegerea exactă a acestei opere atât de bogată în nuanțe stilistice*". Vrea să împace, așadar, exactitatea cu... bogăția de nuanțe stilistice! Iată-l, însă, pe dl. Florea Fugariu, cel mai iubit dintre discipolii lui Iorgu Iordan probabil, oricum, marele editor al lui Ion Budai-Deleanu: „*Punctuația: Am adaptat-o normelor în vigoare azi, fără însă a o transpune sistematic întrucât, deși este savantă, poetul o folosește neconsecvent, cum de altfel rezultă din compararea unor versuri sau chiar fragmente identice în A și B, dar punctuate diferit*." (termenul din urmă presupune vb. *a punctua*, prezent, însă, numai la dl. Fugariu: dicționarele nu-l primesc; cât despre „*cum de altfel*

rezultă”, comparația s-a făcut, probabil, dar nu este consemnată; tot numai în mintea d-lui Fugariu). Autorul acestor rânduri a învățat enorm de multe lucruri de la numele ilustrissime de mai sus, şi a crezut mult timp că aşa trebuie, că limba evoluează şi trebuie eliminat *-u* final, apostroful, formele dialectale etc., iar punctuația trebuie, şi ea, actualizată. Este destul, însă, să compari între ele câteva texte cu punctuația „actualizată” cu aceleaşi texte în punctuația lui Eminescu, şi-ți cam piere cheful de progres în limbă. Ce te faci, însă, când mai găseşti şi enunțuri ca acesta, al lui Ion Heliade Rădulescu, din *Gramatica românească* de la 1830: „*Da, fieşte ce limbă îşi are ortografia sa şi aceea a stătut mai norocită care s-a supus la mai puține reguli. Punctuația numai a stătut şi este tot aceea la toate limbile, pentru că oamenii tot într-un fel se gândesc şi mişcările şi opririle lor în vorbire sunt tot acelea. Cel mai delicat şi cu gândire lucru în ortografie şi care face cinste duhului omenesc este punctuația; ea desparte şi face chiare judecățile noastre, arată şirul şi relația lor şi ne face să înțelegem şi să ne facem înțeleşi în scrierile noastre; şi ea singură împlineşte sfârşitul pentru care s-au aflat regulele ortografiei, mai vârtos în limbile cele vii. Toate celelalte nu sunt decât o pedanterie şi o lipsă în gândul şi duhul omenesc, adică un semn de necunoştință a folosului şi sfârşitului ortografii.*”

Desigur, discuțiile teoretice sunt rodnice şi pot continua fie cu citate din alți filologi sau scriitori, fie pur şi simplu cu material de limbă actual. Pe noi ne interesează, însă, în cel mai înalt grad discuțiile practice. Iată, de pildă, primele două versuri din *Rugăciunea unui dac*, după edițiile actuale: *Pe când nu era moarte, nimic nemuritor,/ Nici simburul luminii de viață dătător…*” Aici *Convorbirile literare* şi toate cele 11 ediții ale lui Maiorescu au textul fără virgula după primul vers. Această virgulă a fost „găsită” de I. Scurtu într-unul dintre manuscrisele eminesciene şi, plantată de el în textul tipărit, a înghețat astfel la toți editorii de după el (inclusiv G. Bogdan-Duică, de obicei atent cu revista). Să judecăm, însă, logic textul. Virgula pune *nimic nemuritor* în enumerare: *nu era moarte, nu era nimic nemuritor, nu era nici simburul luminii*. Lipsa virgulei, însă,

elimină pauza şi lasă un accent pe *Nici* din versul următor suficient pentru a se înțelege repetarea verbului pe lângă *de viață dătător*, deci: *nici simburul lumini nu era de viață dătător*. Aşadar, sâmburul/simburul luminii era, ca sămânță, ca arheu (vezi *Călin*: Arde-n candel' o lumină cât un simbure de mac, vezi *Împărat şi proletar*: *Nici o scântee 'ntr-însul nu-i candidă şi plină* etc.), nu dădea, însă, viață. Într-adevăr, lumina există din începutul începutului, Eminescu nu-şi imaginează nicăieri în poezia sa vreun moment de dinaintea existenței luminii pentru simplul motiv că ceea ce numim îndeobşte cosmogonia sa începe cu lumina. Nicăieri, însă, metafora sâmburului luminii nu apare mai clar ca în *Rugăciunea unui dac* (în Strigoii: *Iar duh dă-i tu Zamolxe, sămânță de lumină,/ Din duhul gurei tale...*") – iar virgula editorială o desființează.

Tot despre lumină în *Satira IV*. Textul actual este stabilit, de data aceasta, de către Titu Maiorescu şi „curge" astfel din 1883 până astăzi: „*Luna... luna iese-ntreagă, se înalț-aşa bălaie/ Şi din țărm în țărm durează o cărare de văpaie,/ Ce pe-o repede-nmiire de mici unde o aşterne/ Ea, copila cea de aur, visul negurii eterne;/ Şi cu cât lumina-i dulce tot mai mult se lămureşte,/ Cu-atât valurile apei, cu-atât țărmul parcă creşte,/ Codrul pare tot mai mare, parcă vine mai aproape/ Dimpreună cu al lunei disc, stăpânitor de ape*." Aici este corupt exact mijlocul pasajului, de o simplă virgulă care, de data aceasta, se ia din textul *Convorbirilor literare* (şi al manuscrisului; doar G. Bogdan-Duică o primeşte). Într-adevăr, textul genuin este: „Şi cu cât lumina-i dulce, tot mai mult se lămureşte"; (iar în versul anterior, virgula la final în loc de punct şi virgulă). Abia din comparație înțelegi că punctuația actuală este absurdă: *lumina dulce a lunii se lămureşte*. Virgula, însă, lasă propoziția *lumina-i dulce*, cu *i* având valoarea *este*. Aşadar, cu cât lumina (din bazinul cosmic) se îndulceşte, cu atât se lămureşte luna. Deci „fazele" lunii sunt acestea: iese *întreagă*, se înalță *bălaie* (amestecată, tulbure), se *lămureşte*, devine *disc* – pe măsură ce ziua se egalizează cu noaptea, pe măsură ce lumina se îndulceşte, se stinge.

Virgulele textului inițial sunt, aşadar, refuzate uneori – iar alteori se introduc alte virgule decât cele existente acolo. „Tradiția” este stabilită fie de Titu Maiorescu, fie de I. Scurtu – dar şi de Gh. Adamescu, chiar şi de Ibrăileanu ori C. Botez – ca să nu mai vorbesc de editorii contemporani cu noi, care pun virgule ori scot virgule după cum înțeleg textul – fără a discuta, însă, situația anterioară a punctuației. Această lipsă de discuție este, în fond, ceea ce derutează; antumele lui Eminescu nu au beneficiat, până la noi, de o ediție critică, adică de un text cu aparat unde să se noteze înțelegerea editorilor anteriori, concordanțele şi deosebirile dintre ei, tendințele fiecăruia în parte. Analizând, de pildă, punctuația maioresciană, ne putem da relativ uşor seama de tendința generală a criticului; el face psihologie, pozitivism în general, scoțând pentru aceasta fiorul mistic din poezia eminesciană.

Situațiile sunt... nesfârşite, ca să zicem aşa (repetăm: fiecare în parte are dreptul la tratamentul ei – pe care noi i-l rezervăm după priceperea şi munca de care am fost în stare; unde nu înțelegem, spunem că nu înțelegem – dar arătăm limpede realitatea textului; sunt numai câteva astfel de pasaje extrem de dificile). Nu ne putem abține să nu restituim, aici, cel puțin poemul *Te duci...*, una dintre poeziile „psihologice” ale lui Eminescu mişcată cu totul din rosturile ei inițiale. Redăm textul din *Convorbiri*, februarie, 1884 (apărut după ce ieşise ediția princeps): *Te duci şi ani de suferință/ N-or să te vază ochi-mi trişti./ Inamorați de-a ta ființă/ De cum zâmbeşti, de cum te mişti,/ Şi nu e blând ca o poveste/ Amorul meu cel dureros/ Un demon sufletul tău este/ Cu chip de marmură frumos*. Aici Titu Maiorescu pune virgulă după *Te duci* (primită de Ibrăileanu, refuzată de C. Botez şi Perpessicius: virgula creează tensiune, adversitatea „tu-eu”), virgulă după versul doi (în locul punctului din revistă), virgulă după versul trei (schimbând, aici, total sensul), punct după versul patru. Cu aceste virgule... enumerarea-i gata : ochii sunt înamorați *de*, *de* şi *de*. Fără virgulă, însă, *de cum* înseamnă imediat ce, vezi sensul în alte poezii eminesciene: *Să mi se pară cum că creşti/ De cum răsare luna*. Aşadar, ochii sunt înamorați de ființă – imediat ce aceasta zâmbeşte şi se mişcă. Este mitul lui

Pigmalion care şi-a sculptat statuia şi s-a îndrăgostit de ea. Eminescu dezbate tema în *Dalila* – şi aici. El constată că Orfeu sau Pigmalion pot da viaţă pietrei – dar nu-i pot controla destinul: de cum zâmbeşte şi se mişcă – ea „se duce”. În manuscrise strofa a doua e mult lucrată, în loc de: *Şi nu e blând ca o poveste* poetul având: *O nu-i iubirea lui Philemon/ Idilul pacinic şi duios* (altă variantă: *Nu e amorul lui Philémon/ Idil al liniştei – duios* etc.) „Idilul” lui Philemon şi Baucis este evocat în *Miron şi frumoasa fără corp* („*Un singur rău s-aveţi: d-a nu muri de-odată*”); aici mitul este cel al lui Pigmalion. O simplă virgulă pusă... unde trebuie face psihologie dintr-o tragică dezbatere pe tema sorţii. Tot în acest poem avem, în *Convorbiri*: *De-al genei tale gingaş tremur/ Atârna viaţa mea de veci*. Imperfectul strică, aparent, ritmul (în corespondenţa noastră cu dl. prof. Adrian Voica din Iaşi, dar şi cu dl. prof. G. I. Tohăneanu de la Timişoara dânşii ne atrag atenţia asupra acestui „inconvenient”); trebuie citit împreună: *atârna-viaţa*, cu accent pe prima silabă din *viaţa*. Este, însă, clar vorba de imperfect, şi arată, aici, premoniţia. Titu Maiorescu schimbă, şi iată cum: *Atârnă viaţa mea pe veci*. Are în vedere, aşadar, viitorul, *pe veci de acum înainte* – acolo unde poetul căuta destinul ancestral. Editorii îl „îndreaptă” pe Maiorescu: *Atârnă viaţa mea de veci*.! Poetul însuşi are, mai jos: *Şi te uream cu 'nverşunare,/ Te blăstemam, căci te iubesc* (îndreptat în linie: te uram; ne interesează imperfectul, care susţine *atârna* de mai sus).

Aceste deosebiri de virgulă nu sar în ochi, din păcate, la prima lectură, nici la a doua ori a treia. Poezia eminesciană ni s-a imprimat atât de sigur în memorie încât nu ţinem cont de nuanţe. Abia comparând textele (ediţiile) între ele ne dăm seama de aceste nuanţe. Nici dacă am restitui, pur şi simplu, textul pe care-l considerăm cel mai apropiat de voinţa lui Eminescu n-am reuşi să trezim interesul pentru aceste, hai să păstrăm termenul: „nuanţe”. Un secol şi mai bine de mişcare continuă a textului eminescian îşi cere, în momentul de faţă, dreptul la lecturi paralele, sincrone, comparate.

Ca să vedem cât de repede ne scapă adevărurile simple, vom încheia cu finalul *Satirei II*. Textul nostru, de

azi: *De-oi urma să scriu în versuri, teamă mi-e ca nu cumva/ Oamenii din ziua de-astăzi să mă-nceap-a lăuda./ Dacă port cu uşurinţă şi cu zâmbet a lor ură,/ Laudele lor desigur m-ar mâhni peste măsură*. Ştim din amintirile lui Caragiale că Junimea n-a acceptat, la citirea poemului, *Famenii din ziua de-astăzi* şi *m-ar scârbi peste măsură*: „*El – se ştie bine aceasta – a făcut concesiunile delicateţii acelora şi a îngăduit să se toarne în veninul lui nativ şi sincer puţină apă de trandafir... să-i schimbe* Famenii *în* Oamenii *şi* scârbi *în* mâhni, *dar nu din toată inima a făcut această concesiune, deşi, în discuţia fără şir nici căpătâi ce se iscase, ca de obicei, după citirea poemei, stăruise şi «votase» pentru modificarea anodină şi o damă, la care el ţinea foarte mult în acel timp*." Toţi editorii dau nota respectivă (aceia care mai au interes pentru istoria poeziilor lui Eminescu, desigur) – dar nici unul nu are curiozitatea, măcar, să vadă cum este textul în *Convorbiri literare*. Ei bine, acolo este: *De-oiu urma să scriu în versuri, teamă'mi e ca nu cum-va (...) Laudele lor de sigur...* Ce... mari modificări sunt aici? Poetul schimbă ligaturile: *teamă mi-e*, cum era iniţial (cum este şi în manuscris), cu *Famenii*, devine în revistă *teamă-mi e*, iar adverbul se desparte: *cum-va* pentru *cumva* (din acelaşi text iniţial atestat de manuscris). El organizează, însă, astfel o retorică răspicată, un accent ameninţător pe *nu-cum-va* (ca şi când ar zice *nu care cumva!*) susţinut şi de desfiinţarea accentului anterior (*teamă mi-e* cerea accent pe *e*, *teamă-mi e* elimina acest accent). Mai jos, *de sigur*, tot dezlegat (în manuscris este tot legat!) cere iarăşi rostire apăsată. Iată că nu e deloc „apă de trandafiri" aici – cum vrea I. L. Caragiale (care citează *Famenii* şi *m-ar scârbi*, dar în ligaturile lui Maiorescu, nu ale revistei supravegheate de poet la tipărire); dimpotrivă, termenii duri sunt scoşi („fameni" va reveni în *Satira III*) – dar discursul devine ameninţător, de-a dreptul violent. Cezar Petrescu, măcar el, ar fi putut face o confruntare (în alte cazuri, o face) şi în loc să descrie scena ca pe un elogiu al neputinţei la marele geniu neînţeles să înţeleagă revolta sa adevărată, evidentă.

Repetăm, aceste lucruri reies, după opinia noastră, numai din comparații, numai în lecturi paralele. Iar aceste comparații succesive scot în evidență – pe lângă lipsa de poeticitate la editorii români ai lui Eminescu – poetul – şi un alt poet, care abia de acum înainte poate fi cunoscut prin descoperiri (decopertări) succesive.

P.S.: Generațiile mai vechi de comentatori ai lui Eminescu se pare că erau avizați, cel puțin în parte, asupra acestor diferențe de virgule. Nu fără mirare am citit un studiu de prin anii '50, de Paul Georgescu, publicat în *Gazeta literară*, unde se cita drumul lui Hyperion fără virgulele din ediții, ca în Almanahul România Jună şi Convorbiri literare: *Un cer de stele de desupt/ Deasupra-i cer de stele –/ Părea un fulger ne 'ntrerupt/ Rătăcitor prin ele*. Edițiile au, de la Titu Maiorescu, virgulă după primul şi al doilea vers. Aşadar, cum zboară Hyperion? În ediții cerurile se aştern unul peste altul, el părând că le străpunge undeva în sus. În sursele prime, însă, lipsa virgulei dă valoarea lui *i* = *este*, adică un cer de stele de dedesubt este, devine cer de stele deasupra – deci cerurile se succed cu viteză în sus iar Hyperion zboară undeva în jos. „El nu tinde, cum acreditează mitul maiorescian, către centrul cerurilor, către un scaun al unui Dumnezeu-Tatăl din mijlocul lumii – ci se retrage spre marginea universului, la hotar; el nu discută cu Dumnezeu-Tatăl – ci cu „Părintele" său, cu „Demiurg", care este un Weltgeist, un administrator al creației. Hyperion verifică, în absolut, invocația Cătălinei, acel *Lucifer blând*. Prin aceasta suntem foarte aproape de interpretarea lui Tudor Vianu privind natura demonică a lui Hyperion… Depinde cum punem virgula. Iar dacă chestiunile de ortografie eminesciană au ajuns, cumva, de domeniul secretelor „de castă", unii cunoscându-le iar alții (încă) nu, atunci înseamnă că întreaga literatură română ar putea să aibă aceeaşi existență dublă. Şi de aceea găsim că este foarte necesară ediția critică anunțată: nu ne ajunge că avem o economie subterană – vrem şi o literatură idem?!

Summary

Repeated changes and personal interpretations of different publishers regarding the punctuation and the orthography in Eminescu's manuscripts go straight to corrupt the original meaning of the poetical sentence. For example, there are major differences between the variants of those poems published in Maiorescu's issues and those printed in „Convorbiri Literare". These aspects can be noticed only by an attentive comparative reading.

Bibliografie

1. Ion Creangă, *Opere, I*, Ediție îngrijită (...) de Iorgu Iordan şi Elisabeta Brâncuş, Editura Minerva, 1970, p. 48.
2. Ion Budai-Deleanu: *Țiganiada*. Ediție critică de Florea Fugariu, Editura Amarcord, Timişoara, 1999, p. 40.
5. *Gramatică românească* de Ion Heliade Rădulescu. Ediție şi studii de Valeria Guțu Romalo, Editura Eminescu, 1980, p. 33-35.
4. În M. Eminescu: *Diverse*. Cu o prefață de I. L. Caragiale, Iaşi, Editura Şaraga, 1892, p. XVI.

Aspecte nebănuite ale structurii unei poezii de tinerețe: *Prin nopți tăcute*

Adrian CRUPA

Prin nopți tăcute

„Prin nopți tăcute,	I.	V- V-V
Prin lunce mute,	II.	V-V -V
Prin vîntul iute	III.	V-V -V
Aud un glas;	IV.	V-V-
Din nor ce trece,	V.	V- V-V
Din luna rece,	VI.	V-V -V
Din visuri sece,	VII.	V-V -V
Văd un obraz. / Mă scutur treaz.	VIII.	-VV-/V-V-
Lumea senină,	IX.	-V V-V
Luna cea plină	X.	-V V-V
Şi marea lină	XI.	V-V -V
Icoană-i sînt;	XII.	V-V-
Ochiu-mi o cată	XIII.	-V V-V
În lumea lată,	XIV.	V-V -V
Cu mintea beată / bată	XV.	V-V -V
E plîng şi cînt."[1]	XVI.	V-V-

Pe nedrept uneori, poate, poeziile de tinerețe ale lui Eminescu sunt tratate cu uşurătate, apelându-se, nu o dată, la pretextul simplității lor stilistice, ori la imaginea (devenită ulterior loc comun) a structurii lor rudimentare. Or, tocmai despre structura unei poezii ca acelea dorim să discutăm în lucrarea de față.

---

[1] *Textul de față este preluat după M. Eminescu,* Poezii, *Ediția critică a lui D. Murăraşu (vol. I, Editura Minerva, Bucureşti, 1982, p. 52), comparat fiind cu cel prezent în M. Eminescu,* Opere, *Ediția Perpessicius (vol. I, Editura Vestala & Alutus-D, Bucureşti, 1994, p. 467).*

Prin nopți tăcute ni s-a părut a fi un exemplu elocvent în acest sens.

* * *

Poezia apare în manuscrisul eminescian 2259, f. 17v (după Murăraşu), 17v-18 (după Perpessicius), datată fiind de însuşi autorul „*Iul. 869*”[2]. Publicată va fi însă mult mai târziu, în presă mai întâi – în „Revista idealistă”, 10 octombrie 1906[3] – iar în volum de-abia în 1914, în ediția ieşeană a lui A. C. Cuza: „Mihail Eminescu, *Opere complecte (Poezii. Nuvele. Roman. Teatru. Cugetări. Scrieri: literare, economice, politice şi filosofice; Scrisori. Critica Rațiunei Pure de Kant.)* Cu o prefață şi un studiu introductiv de A. C. Cuza, Iaşi, Editat de Librăria Românească, Ion V. Ionescu şi N. Georgescu şi Institutul de Arte Grafice N. V. Ştefănoiu & Co., Strada Ştefan cel Mare, no. 38, 1914”[4].

Pentru înțelegerea locului poeziei în contextul mai larg al operei, se impune să aruncăm mai întâi o privire asupra aspectelor biografice legate de momentul creării acestui text. În iulie 1869, la nouăsprezece ani, Eminescu încă nu cunoscuse Viena (unde va pleca, trimis de tatăl său, de-abia în toamna acelui an). Viața lui de atunci se împărțea între atracția pentru teatru – era sufleor la Teatrul Național, iar la începutul verii lui 1869 fusese în turneu cu trupa lui Pascaly prin Moldova şi Bucovina[5] – şi diversele activități literare, printre care reconsiderarea scrierilor sale de până atunci: „*începe să-şi transcrie poeziile într'un al doilea caet, anume facut.*”[6], caiet care, peste timp, va purta numele de *submanuscrisul Marta*. Observăm, deci, grija pe care tânărul Eminescu o manifesta față de poeziile deja scrise. Între ele se afla şi *Prin nopți tăcute*.

---

[2] *M. Eminescu,* Opere, ed. *şi* vol. cit., *p. 506;*
[3] *cf. M. Eminescu,* Poezii, ed. *şi* vol. cit., *p. 300;*
[4] *M. Eminescu,* Opere, ed. *şi* vol. cit., *p. 506.*
[5] *cf. Perpessicius,* Cronologia lui Eminescu, *p. XL în M. Eminescu,* Opere, ed. *şi* vol. cit.
[6] idem.

La o privire superficială, modelul acesta de dispunere a versurilor mai este folosit de Eminescu şi în alte creaţii, de mai mică importanţă, ce-i drept: *Doi aştri* (1872), la scară mai redusă, *Stelele-n cer* (1880-1881) din punctul de vedere al structurii interne a strofei ori, poate cea mai cunoscută dintre ele, *Rugăciune* (1880), ca ansamblu. De fapt, pendularea între registrul măreţ al creaţiilor ample de tip romantic (cum sunt poemele, scrisorile sau fragmentele lirice dramatizate) şi cel al versurilor mărunte, clasificabile undeva între joc şi bijuterie, reprezintă o caracteristică a poetului. Iar faptul că, niciodată pe parcursul întregii opere, Eminescu nu renunţă la poeziile-filigran, demonstrează însemnătatea pe care artistul le-o acorda.

Din punctul de vedere al structurii, tipul de poezie asupra căruia ne-am oprit are însemnătate în măsura în care distingem între muzicalitatea pură a cuvântului (formei/ corpului său) şi aceea care ţine de armonia/jocul sensurilor aglomerate într-un spaţiu relativ restrâns. Într-o anumită măsură *Prin nopţi tăcute* reiterează experienţa din *Replici* (scrisă în acelaşi an), despre care Adrian Voica afirma în volumul *Poezii cu formă fixă: aplicaţii eminesciene* că sunt centrate pe „*dialog – ca element dramatic fundamental*”[7]. „Dialogul” din poezia la care facem referire este însă de o altă factură: nu atât dramatică, cât descriptivă, pentru că aici nu vorbesc două personaje, ci elemente de construcţie a peisajului/atmosferei („*nopţi*”, „*lunce*”, „*vîntul*”, „*nor*”, „*luna*”, „*visuri*”, „*lumea*”, „*marea*”, „*mintea*” – pe de o parte, şi „glas”, „obraz”, „*icoana*”, „*plînsul şi cîntul*” – de cealaltă parte. Mai mult, putem identifica dialogul ca matrice fundamentală în poezie în experienţa întâlnirii omului cu „chipul” său: icoanei vii cu icoana prototip (fie ea religioasă ori iubita idealizată).

În virtutea acestui postulat vom înţelege locul pe care rima îl ocupă în economia poeziei *Prin nopţi tăcute*, căci – după cum o spunea şi G. Călinescu: „*… rima nu e altceva decât un accent al ideii, [aceasta] reiese din încercarea*

[7] *Adrian Voica,* Poezii cu formă fixă: aplicaţii eminesciene, *Editura Universitas XXI, Iaşi, 2001, p. 33 ş.u.*

atâtor poeţi de a o desfiinţa în linie generală, pentru ca urechea să fie odihnită, atunci când, dintr-o dată, spre iluminarea metaforei, rima iese neaşteptată în cale”[8].

În textul nostru nu rima este cea care „iese neaşteptată” în cale, ci o *a doua poezie* – esenţă a celei aparente, despre care vom mai vorbi. Distingem astfel două categorii de rime: cele ale poeziei aparente (tăcute - mute - iute, trece - rece - sece, senină - plină - lină, cată - lată - beată/bată) şi altele, aparţinând poeziei de substrat (glas - obraz, sînt - cînt). Diferenţierea dintre ele merge încă mai departe, primele rime fiind *feminine/paroxitone,* în accepţiunea dată tocmai de Heliade Rădulescu (care vorbea de „*necesitatea identităţii ultimelor vocale, precum şi a consoanelor dintre ele*”[9]), în vreme ce ultimele sunt *masculine/oxitone* şi, deşi prezintă asonanţe de tipul *glás/obráz*, „*... nu sunt alese exclusiv pentru muzicalitatea lor, ci se are în vedere şi încărcătura lor expresivă pe care primii noştri poeţi o ignorau*”[10].

Vorbeam mai sus de o „a doua poezie” prezentă în textul de faţă. Iată cum ar arăta ea:

„*Aud un glas.*
Văd un obraz. / Mă scutur treaz.
Icoană-i sînt;
Eu plîng şi cînt”

Evoluţia înseşi a formei poeziei, vine să aducă un argument în sensul afirmaţiilor noastre. Dacă în prima variantă poetul preferă versul „*Văd un obraz*”, o face intenţionat – deşi prin structura lui el determină o perturbare ritmică (în loc de dipodia iambică, apărând un coriamb) – pentru că, susţine Perpessicius, versul „*explică logic strofa a doua*”[11]. În varianta ulterioară poetul va alege un vers mai puţin expresiv din

[8] *G. Călinescu,* Opera lui Mihai Eminescu, *vol. II, Editura Minerva, Bucureşti, 1976, p. 533.*

[9] *I. Heliade Rădulescu,* Curs întregu de poesie generale*, II, 1868,* apud *Adrian Voica,* Repere în interpretarea prozodică, *Editura Universităţii „Al. Ioan Cuza”, Iaşi, 1998, p. 139.*

[10] ibidem, *p. 138-139.*

[11] *vezi M. Eminescu,* Opere, ed. *şi* vol. cit., *p. 506.*

perspectivă semantică, „*Mă scutur treaz*”, dar care respectă logica prozodică (structura este de dipodie iambică). Ce demonstrează acest lucru? Tocmai faptul că Eminescu avea în vedere crearea unei identități structurale a „celei de-a doua poezii”, net diferențiată de poezia numită de noi „aparentă”.

Privind astfel textul, realizăm că celelalte versuri nu îndeplinesc, în cea mai mare parte, decât un rol descriptiv, dând indicii de decor poeziei de substrat. Rima se dovedeşte şi de această dată revelatoare prin faptul că, în sine, cuvintele-rimă feminine (*tăcute – mute – iute*, ş.a.m.d.), pe lângă caracterul lor clar-descriptiv (având valoare morfologică de adjective, de cele mai multe ori acordate cu substantivele determinate), sugerează şi ideea de mişcare (sunt adjective provenite din participiul verbelor), mişcarea fiind trăsătura definitorie a celei „de-a doua poezii” („*aud*”, „*văd*”, *sînt*”, „*plîng*”, „*cînt*”). De aici, firescul *formei* versurilor: scurte, centrate pe verbe, ceea ce duce la un pronunțat caracter narativ-dinamic al poeziei de substrat, care imprimă nerv şi versurilor eminamente descriptive ale poeziei de suprafață.

În *Prin nopți tăcute* se perpetuează un model întâlnit în poezii de tipul *Glossei*: *definirea unui lucru din pluriperspectivă şi alăturarea, oarecum antitetică, a clasicului cuplu NUME – VERB* (chiar dacă, în acest caz, unul derivat – adjectivul provenit din participiu):

Strofa I: nume	verb	Strofa a II-a: nume	verb
nopți	*tăcute*	*lumea*	*trece*
lunce	*mute*	*luna*	*rece*
vînturi	*iute*	*marea*	*sece*
nor	*trece*	*ochiul*	*cată*
lună	*rece*	*lumea*	*lată*
visuri	*sece*	*mintea*	*beată*

Prin nopți tăcute se vădeşte a fi, deci, în ciuda aparentei sale simplități, un text complex atât ca structură (putem identifica două poezii distincte ca rimă şi ritm ce se împletesc în acest text), cât şi ca mesaj (decor – în versurile poeziei „de suprafață” şi idee – în versurile poeziei „de substrat”). Pentru că, deşi scris în prima perioadă a creației, în plină tinerețe,

impresia generală pe care ne-o lasă textul este aceea a unei premature tristeți („*Eu plâng şi cânt*”). Într-un anume sens, tristețea poeziei se naşte din *dez-amăgire* („*Mă scutur treaz*”), din recunoaşterea adevăratei fețe a vieții („*Văd un obraz*”), întocmai cum poezia de substrat relevă – am văzut – sensul real al versurilor poeziei de suprafață.

Aparenta linişte a nopții îngăduie poetului să „audă” glasul ascuns al vieții; aparența rece şi impersonală a naturii vădeşte chipul ei neştiut; lumea întreagă arată în lucrurile ei mărunte esențele vieții... Aceste esențe vor fi căutate cu obstinație de Eminescu în tot restul propriei sale vieți şi, poate că, în amurgul existenței, tocmai aflarea şi mărturisirea lor ni se va fi părut nouă, celor rămaşi în lumea de suprafață, nebunie curată:

„*...Căci cuvântul crucii pentru cei ce pier este nebunie, iar pentru noi, cei ce ne mântuim, este puterea lui Dumnezeu...*”

I Corinteni 1.18

Summary

Prin nopți tăcute proves to be, despite its apparent simplicity, a complex text from the point of view of the structure (we can identify two different poems from the rhythm point of view), and also of the message it conveys (scenary – in the surface layer verses and idea – in the deep layer verses). The general impression of the poem, even if it is written in the first period of creation, in the early youth, is that of a premature sadness (*„Eu plâng şi cânt”*) is born out of disappointment (*„Mă scutur treaz”*), out of the acknowledgement of the real face of life (*„Văd un obraz”*) just like the deep layer poetry reveals – and we noticed this – the real meaning of the surface layer verses.

The apparent silence of the night allows the poet to ”hear” the hidden voice of life; the cold and impersonal appearance of nature reveals its unknown face; the whole

world betrays through its trivial elements the essence of life... These essences will be obstinately searched by Eminescu during all his life and maybe, in our existence's dusk it is their finding them out of confessing that seem to us, those remained in the superficial world, pure madness:

„*...For the message of the cross is foolishness to those who are perishing, but to us who are being saved it is the power of God...*"

I Corinthians 1.18

Exegetul şi metoda

Adrian VOICA

Puţini eminescologi contemporani se manifestă cu atâta vigoare ca N. Georgescu în interpretarea vieţii şi operei poetului nostru *nepereche*. El a imaginat un plan grandios, în zece volume de *studiu total* (implicând deopotrivă biografie şi exegeză literară), pe care mulţi l-au socotit irealizabil datorită complexităţii sale. Şi totuşi, pe măsură ce anii se scurg de la anunţarea acestui plan ambiţios, proiectul prinde viaţă – şi nu peste mult timp vom avea, cu voia Domnului, unul din cele mai complete şi cele mai originale popasuri critice asupra vieţii şi operei lui Eminescu.

Anunţate pe coperta fiecărui volum deja publicat, reunite sub titlul *A doua viaţă a lui Eminescu,* aceste cărţi impresionează (la o sumară lectură) prin titlul ales. Ca atare le reproducem pe toate, cu intenţia de a sublinia amploarea cercetării, dar şi rezultatele deja obţinute:

Vol. I: *O adunare liniştită. Anul 1881 în viaţa lui Eminescu*
Vol. II: *Cercul strâmt. Arta de a trăi pe vremea lui Eminescu*
Vol. III: *Eminescu târziu. Ultima zi la „Timpul”. Anul 1883 în viaţa lui Eminescu*
Vol. IV: *Eminescu şi editorii săi* (2 vol.)
Vol. V: *Mihai Eminescu, Poesii* (Ediţie critică sinoptică adnotată şi comentată. Cu un scenariu probabil al ediţiei princeps)
Vol. VI: *Privitor ca la teatru. Eminescu la Mânăstirea Neamţ*
Vol. VII: *A doua viaţă a lui Eminescu* (Cu un album incomod privind ziaristica eminesciană în caricaturi de epocă pentru prima dată arătate şi descifrate. Cu documente noi şi articole ziaristice de Eminescu necuprinse în alte ediţii)

Vol. VIII: *Eminescu după Eminescu. De la Nicu Filipescu la Panait Istrati*
Vol. IX: *De la un centenar la altul (1950-2000)*
Vol. X: *Eminescu azi. Tendințe seculare*

Referindu-se la acest din urmă volum, autorul menționează că se află „în lucru permanent” – ceea ce înseamnă conştientizarea efortului repartizat pe tot parcursul vieții, adică recunoaşterea cantonării într-o muncă fără sfârşit, dar cu atât mai frumoasă în intențiile şi realizarea ei.

* * *

Volumul *M. Eminescu, Poesii, I, Satire*, (ediție critică sinoptică de N. Georgescu, Editura Floare albastră, Bucureşti, 2002) vine după *Luceafărul* (*ibidem*, 1999) şi după *Eminescu şi editorii săi* – carte cu preocupări exhaustive în domeniul cercetat –, apărută în anul 2000 la aceeaşi editură personală la care văzuseră lumina tiparului şi celelalte lucrări menționate. Ele se constituie aşadar într-o triadă, fără să urmeze aparent vreun plan prestabilit. Abia în final, când N. Georgescu îşi va definitiva exegeza asupra ediției maioresciene din 1883, vom putea cumpăni asupra efortului hermeneutic şi mai ales asupra eficienței şi originalității sale.

* * *

În volumul pe care-l recenzăm, textele de bază sunt, în ordine, cele din CL[1] („Convorbiri literare”), T („Timpul”) şi ultimul manuscris. Este pus alături, fireşte, şi textul cunoscut din ediția princeps, căruia i se impută însă o punctuație în general defavorabilă lui Eminescu în urma intervențiilor maioresciene. Cu excepția lui I. E. Torouțiu, nimeni nu a mai procedat asemeni lui N. Georgescu – sau, mai precis spus,

[1] *Vom recurge la următoarele sigle: CL = Convorbiri literare; T = Timpul; P1, P2... P11 = edițiile Maiorescu; GBD = ediția George Bogdan-Duică; GI = ediția G. Ibrăileanu; 01, 02, 03 = ediția Perpessicius; OA = ediția Perpessicius, publicată la Minerva, în 1964; v. = vers; vol. = volum; S. = Satiră; ms. = Manuscris.*

nimeni nu s-a încumetat să abordeze un material atât de vast: principalele ediții eminesciene receptate cronologic şi duse până la zi. I. E. Torouțiu rămâne un mare model.

Discuția în jurul punctuației unei poezii (uneori cu schimbări sau reveniri semnificative în cadrul edițiilor analizate) nu are doar caracter constatativ. Plecându-se de la simpla constatare se trece pe un alt plan, al cercetării inspirate şi complexe, care se soldează, de cele mai multe ori, cu puncte de vedere noi, care îmbogățesc exegeza eminesciană. Sunt extrem de rare cazurile când cercetarea pur tehnică (în cazul de față a punctuației diferitelor ediții) nu se asociază cu fantezia bogată a cercetătorului. În mod fericit, N. Georgescu deține atât secretul muncii tenace, asemeni lui Perpessicius, cât şi fantezia debordantă, dublată de o incontestabilă inteligență care-l apropie de G. Călinescu.

Citind următoarea afirmație: „Prin schimbarea punctuației, însă, Titu Maiorescu *îndulceşte* (s.n.) tocmai aspectul de satiră, mai ales pentru aceasta dintâi" (p. 2) te aştepți la o discuție teoretică pe marginea celor doi termeni: *scrisoare* şi *satiră*, între care (o vreme) a oscilat Eminescu. Dar ea aproape că nu există. Rezolvarea acestei probleme spinoase nu se produce decât parțial, fiind atinsă tangențial într-o notă la pagina 134. În cadrul ei, autorul încearcă să motiveze alegerea făcută, schițând un început de polemică pe această temă cu un alt cercetător al problemei[2]. Amendându-l adesea pe primul editor al lui Eminescu, N. Georgescu păstrează denumirea de *Satire*, deşi poetul îşi publicase textele respective, în CL, sub titlul de *Scrisori*.

Dacă în *Eminescu şi editorii săi* (vol. I-II, Editura Floare albastră, Bucureşti, 2000) N. Georgescu nu îi acordase lui Maiorescu decât un rol secundar în gruparea poeziilor din ediția princeps, în volumul din 2002, consacrat *Satirelor*, mentorul Junimii capătă statutul unui personaj important. Modificând adesea punctuația din ultimul manuscris – corespunzând textului apărut în CL –, T. Maiorescu se erijează în

---

[2] *Vezi Adrian Voica,* Între satiră, epistolă şi scrisoare literară, *în „Studii eminescologice", Editura Clusium, Cluj-Napoca, 1999, p. 85-112.*

interpret al poeziei eminesciene. „Noi credem – susţine N. Georgescu la p. XVII din *Cuvânt înainte* – că „un editor care nu se supune autorului editat este un interpret”. Dar tocmai prin modificările aduse punctuaţiei (citim pe aceeaşi pagină) „fiorul mistic” din *Satira I*, de pildă, „acel sentiment religios atât de adânc ce întreţine textul acolo (adică în CL), devine ton autoironic, parodic, în ediţii” – începând, fireşte, cu cea din 1883. Însă demonstraţia nu convinge, deşi exegetul ne avertizase că „Satirele eminesciene sunt, în viziunea poetului, trepte către sacru, către reinstaurarea divinului în lume” (p. XVII). Dacă lucrurile ar sta în acest fel, cu atât mai mult genericul de *Satire* s-ar dovedi nepotrivit, iar acceptarea denumirii de *Scrisori*, aleasă de Eminescu însuşi, s-ar impune ca alegere inspirată şi logică. G. Călinescu observa în *Opera lui Mihai Eminescu* tocmai acest aspect, considerând că „*Scrisoarea I* e foarte puţin satiră”[3]. „Facerea” lumii în viziune indiană (respectiv poemul *Rigveda*) capătă dimensiuni mitologice, din moment ce geneza eminesciană – departe de a i se conforma cu fidelitate – propune „în loc de obişnuitele divinităţi [...] unităţi ermetice (prin îndoita lor funcţiune): Fiinţa, Nefiinţa, Nepătrunsul, Muma, Tatăl”[4]. Astfel încât o frază ca următoarea, aparţinând lui N. Georgescu, este perfect motivată: „Savantul din *Satira I* nu ajunge la zeu, ci la *punctul de mişcare* (eventual la starea de dinaintea *lumii* şi a *coloniilor de sori pierdute* etc.” (p. 10). O simplă virgulă sau un apostrof (în cele trei variante ale sale) propun sugestii poetice bine definite, pe care editorii (începând cu Maiorescu) nu le-au înţeles întotdeauna. Un exemplu din multe altele îl constituie comentariul la v. 51 transcris astfel, după CL: „Dar deodat’ un punct se mişcă... cel dintâi şi singur; Eată-l”. Singurul editor care păstrează *apostroful strâns din CL* este GBD. Exegetul din 2002 vine cu observaţii de fineţe: „Manuscrisul 2282 are: *Dar de-o dată-’un punct se mişcă*, preluat astfel de Perpessicius (03, 210) cu indecizia: *dată-un/*

---

[3] *G. Călinescu,* Opera lui M. Eminescu, vol. II*, Editura Minerva, Bucureşti, 1970, p. 365.*
[4] Ibidem*, p. 367.*

dat'un, rezolvată prin apocopă şi apostrof pentru forma conjunctă în CL. Dovadă că Eminescu studiază în manuscris formele conjuncte. Forma largă a apostrofului din ediţii accentuează *deodat*, momentul, clipa" (p. 14).

„Aspiraţia spre sacru" este văzută în limitele unei viziuni poetice cu numeroase conotaţii mitice. Apropierea de religia creştină (sau numai de orizontul în care acţionează aceasta) este exprimată printr-o imagine care îmbină *sacrul* şi *profanul* în doze apropiate. „În economia *Satirelor* – notează N. Georgescu –, Mircea este al treilea mag: după cel din *Satira I* care a inventat haosul şi *soarta oarbă*, după cel din *Satira II*, care refuză să schimbe la nesfârşit potrivirile, Mircea găseşte schimbările limitate: răul în bine, calea întoarsă" (p. 62).

Într-un edificator capitol final intitulat *Scenariul probabil al ediţiei princeps*, N. Georgescu îşi nuanţează afirmaţiile, în sensul că „viziunea cristică" aplicată poeziei eminesciene este, de fapt, desprinderea acestei imagini din ideea că potenţiala salvare se datorează iubirii (creştine). Referindu-se la aceeaşi (notată de el) *Satira III*, N. Georgescu subliniază: „Luat în sine, detaşat de antologia din 1883, desigur că poemul propune o viziune cristică (*ramura de spini* etc.), desigur că Mircea este un „atlet al lui Hristos" etc. Citit în cheia degradării lumilor, însă, el rămâne un mag curat la suflet ce însufleţeşte prin iubire natura şi primeşte, din partea ei, iubirea" (p. 139).

Că Maiorescu a forţat puţin nota, remodelând unii termeni în spirit pozitivist ne-o demonstrează şi afirmaţia de la p. 18, aferentă interpretării următorului vers din *Satira I:* „Iar catapeteasma lumii în adânc s'au înegrit". În ediţia princeps, Maiorescu transcrie „catapiteasma" pentru că „i se pare ciudat termenul creştin şi doreşte să-i dea aură ştiinţifică".

Dar ceea ce reţinem în mod deosebit din cercetarea lui N. Georgescu este concluzia acestuia legată de posibilitatea ca aceeaşi poezie să poată fi citită în mai multe chei. În cazul lui Eminescu, mai ales, lectura virtuală de acest tip permite şi interpretarea propusă de exegetul menţionat. Deşi nu este nici pe departe singura.

* * *

Ca şi I. E. Torouţiu – model incontestabil, readus în actualitate printr-o antologie remarcabilă[5] –, N. Georgescu compară ediţiile semnificative sub aspectul interpretării filologice, ajungând adesea la constatări surprinzătoare. Perspectivele diferiţilor editori asupra aceleiaşi realităţi poetice imprimă comparaţiei un sens principal: aflarea *adevărului ultim* cu privire la exactitatea textului eminescian. Un exemplu în această privinţă îl constituie interpretarea cuvântului „maestro" din versul final al *Satirei IV*. Deşi CL şi ediţiile maioresciene au *maestru* (deci nearticulat, pentru termenul italian menit să indice *şef de orchestră*), cu vremea, ediţiile GBD, GI şi mai ales Perpessicius au impus articularea cuvântului: *maestrul*. N. Georgescu păstrează forma din ms. 2282, transcriind versul: „Ah! organele 's sfărmate şi maestro e nebun!", căruia îi dă următoarea interpretare inteligentă: „*Maestrul* trimite, desigur, la măiestria artistică (poetică), la autor deci (Eminescu) – iar *organele* trimit la trupul omenesc (boală de nervi). Acest final a fost interpretat de biografi ca o mărturisire a nebuniei de către Eminescu însuşi. Maestru din CL ar fi suficient să îndrepte lucrurile. Preluăm, totuşi, *maestro* din mss. pentru a evidenţia clar intenţia autorului de a se păstra în limitele metaforei muzicale" (p. 104).

Referindu-se la versurile 123 şi 124 ale aceleiaşi poezii, despărţite de virgulă în diverse ediţii (dar nu şi în cele maioresciene), exegetul propune o interpretare de mare fineţe. În contextul poetic:

„S'auzi zornetul de pinteni şi foşnirile de rochii [,]
Pe când ei sucesc musteaţa, eară ele fac cu ochii?"

el observă că respectiva virgulă după vers „creează sensul *s-auzi în timp ce*. Fără virgulă, pintenii zornăie în timp ce ei îşi sucesc mustaţa. Este sincronism *văz-auz*" (p. 98).

---

[5] *I. E. Torouţiu, exegeza eminesciană /* Poeziile antume din punct de vedere filologic, *antologie, notă editorială şi bibliografie de Doina Rizea, prefaţă de Nicolae Georgescu, Editura Floare albastră, Bucureşti, 2002.*

Dar sunt şi cazuri în care N. Georgescu trebuie să aleagă între două forme ale aceluiaşi cuvânt, precum şi a tipurilor diferite de apostrof. Versul 157 din *Satira III* cunoaşte următoarele transcrieri în „Convorbiri literare" (a) şi „Timpul" (b):

a) „Mircea însuş mână 'n luptă vijelia 'ngrozitoare";
b) „Mircea însuşi mână'n luptă vijelia'ngrozitoare".

Aşadar „însuş" din CL devine „însuşi" în T, iar formele disjuncte ale apostrofului din textul apărut în revista Junimii devin conjuncte în ziarul conservatorilor condus de Eminescu. Exegetul comentează astfel aceste modificări aparent nesemnificative: „Schimbările sunt sistemice: CL *Mircea însuş mână 'n luptă* faţă de T *Mircea însuşi mână'n luptă* se recită şi accentuează diferit, -i final din *însuşi* pregătind forma conjunctă (pe când *însuş mână* păstrează structura trohaică pură a discursului). Exemplu de folosire a apostrofului: CL vor accentul secundar (etic) pe verb (*mână*) – T vrea acelaşi accent pe substantiv (*luptă*). Păstrăm T (şi pentru că ne prilejuieşte forma de dicţionar însuşi)" (p. 68).

Cel puţin două idei se cer reţinute din acest citat. Prima se referă la capacitatea prozodiei de a marca ideea („*însuş mână* păstrează structura trohaică pură a discursului"), iar cealaltă are în vedere preferinţa pentru formele indicate de dicţionar, – adică pentru cele actuale.

Totuşi, schema ritmică a versului în cele două variante ale sale rămâne identică: -v -v -v -v // vv-vvv-v, ceea ce înseamnă că „însuş" sau „însuşi" au, prozodic, aceeaşi valoare (un troheu bine individualizat, ca şi celelalte celule ritmice din primul emistih). În ceea ce priveşte preferinţa pentru forma actuală – şi deci literară a cuvântului –, ea cunoaşte, în aprecierile exegetului, nuanţări ce se cuvin relevate. Astfel, în v. 14 din *Satira III*[6] transcris: „*Ear* pe ceriuri se înalţă curcubeele de noapte", primul cuvânt are aceeaşi formă în CL şi T. În schimb, în v. 23 din *Satira II* el apare în transcrierea: „Iar cărările vieţii, fiind grele şi

---

[6] *Deşi, în principiu, nu-l acceptăm, titlul aparţine lui N. Georgescu, după... Maiorescu! Vom utiliza, aşadar, genericul propus de hermeneut.*

înguste”, deşi CL şi ediţiile maioresciene adoptă forma arhaică. Concluzia exegetului este eminamente subiectivă: „*Ear* – subliniază acesta – s-ar potrivi aici pentru rostirea afectată, ironică, dar nu-l primim” (p. 34).

Când acelaşi cuvânt are două forme, N. Georgescu nu ezită s-o utilizeze pe cea considerată mai potrivită, uneori chiar contrazicând manuscrisul eminescian (în speţă cel numerotat 2282). Astfel, versul 51 din *Satira I*, preluat întocmai din CL, are următorul conţinut: „Dar deodat’un punct se mişcă... cel întâi şi singur; Eată-l”. Explicaţia exegetului denotă fără îndoială rafinament interpretativ, şi numai faptul că textul este transcris *ad litteram* din CL îl absolvă de lămuriri suplimentare: „Păstrăm *Eată-l* din CL – notează N. Georgescu la p. 14 – deoarece „este exploziv recitându-se împreună cu versul următor: *eară el*. Observă majuscula după punct şi virgulă (a organizat versul altfel decât în manuscris)”. Este evidentă aşadar certitudinea eminescologului că poetul însuşi a îndreptat textul publicat în CL şi că el nu face altceva decât să îl urmeze *stricto sensu*. În schimb, în versul 69 din *Satira III;* „Iată vine-un sol de pace c-o năframă ’n vârf de băţ”, N. Georgescu nu comentează în nici un fel preferinţa pentru forma pe care-o îmbracă primul cuvânt din versul citat.

Tendinţa de modernizare nu este explicită – pe linia lui Perpessicius, de pildă –, dar nici de acceptare a unor forme arhaizante. Uneori, N. Georgescu nu păstrează – ca în cazul cuvântului „Bălbăiţi” din versul 248 al poeziei *Satira III* – forma existentă atât în CL cât şi în T şi în toate ediţiile maioresciene. Fără vreo explicaţie, autorul decide (la p. 78): „Modernizăm”, transcriind cuvântul: „Bâlbâiţi”. În schimb, – şi asupra acestui aspect vom insista la momentul potrivit –, rimele versurilor 108 şi 109 ale aceleiaşi poezii sunt păstrate în forma impusă de CL: „ovăs” şi „toeag” din raţiuni prozodice (ar fi rime corecte cu „păs”, respectiv „moşneag”) deşi, după cum bine se ştie, Eminescu nu ocolea asonanţele şi contra-asonanţele cărora le imprima, de obicei, o reală valoare expresivă.

Amănuntele oferite de punctuația *Scrisorilor / Satirelor* eminesciene capătă în fantezia critică a lui N. Georgescu conotații de o mare profunzime, cu adevărate şi de necontestat inflexiuni lirice. O simplă virgulă, un semn de întrebare sau o cratimă – pe care cei mai mulți le trecem cu vederea – declanşează actul critic şi creator totodată, spre încântarea cititorului avizat.

Considerațiile privind cratima ce uneşte în partea finală a *Satirei III* numele lui Vlad Țepeş de demnitatea acestuia impresionează prin forța argumentării. Redăm un fragment dintr-un amplu citat aflat la p. 80. „Țepeş-Doamne" din CL se păstrează astfel până la 01 care are Țepeş Doamne. În evocarea lui Vlad Țepeş, care a domnit la o generație după Mircea cel Mare, readuce timpul istoric în curgerea firească şi dă o speranță istoriei ca atare: tot ce s-a petrecut „de-atunci încolo", ce se petrece şi azi, în prezent, poate să încapă în acel spațiu dintre Mircea şi Țepeş. Pe de altă parte, Vlad Țepeş este o localizare a Geniului pedepsitor invocat aici, ca şi cum ar fi „sfârşitul lumii" (al unei vecinicii, vezi *Satira I; o vecie întreagă*) şi este necesară sacralizarea ei prin pedeapsă, vezi şi *Rugăciunea unui dac*. Începerea ciclului viață-moarte cu moartea, a ciclului zi-noapte cu noaptea etc. Acest Geniu invocat în *Satira III* va fi *Maestro* (zeul bolnav) în *Satira IV* şi *Hyperion* în *Luceafărul.* Poemele cosmogonice au o înlănțuire strictă în volum".

Spre această ultimă idee converg şi afirmațiile din partea finală a cărții, N. Georgescu îi atribuie lui Eminescu intenția „sesizată de Maiorescu, de a contura un final pentadic al volumului.[7] În acest sens, el îşi redefineşte titlul *Scrisorilor*, în *Satire*, şi le numerotează" (p. 147).

Operația cu „numărătoarea" o efectuase Eminescu şi în cazul *Scrisorilor*. Dar lui N. Georgescu îi era necesar un argument în plus pentru a demonstra că aportul lui Maiorescu a fost minim în apariția volumului din 1883.

---

[7] *Este vorba de* ediția princeps.

* * *

Toate interpretările propuse de N. Georgescu vădesc un popas reflexiv îndelungat nu numai asupra edițiilor ci a textului însuşi, care se referă deopotrivă la stil, la arta compoziției şi la mişcările interioare din cadrul versului, determinând eufonia. Desigur, aceste numeroase încercări de a pătrunde dincolo de litera textului spre semnificațiile sale totdeauna profunde sunt demne de admirat. Dar nu întotdeauna concluziile exegetului sunt acceptabile în ansamblul lor. Totuşi, faptul că el incită la o nouă lectură, mult mai atentă şi mai nuanțată a „*Satirelor*” eminesciene, trebuie neapărat subliniat.

Poziția lui N. Georgescu față de atitudinea lui Mircea *vis-à-vis* de Baiazid – personajele lirice ale *Satirei III* – este una de înțelegere a contextului istoric aflat sub zodia *fatalismului* şi a *religiei creştine*. (*Fatalismul* nu este neapărat un atribut al creştinismului, dar, în unele cazuri, îl poate justifica). „Mircea – afirmă exegetul la p. 58 – foloseşte tehnica dublei adresări în discurs: către interlocutor, *Împărate*, şi către divinitate: *Doamne*. [...] Depăşind limita destinului, *a scrisei*, semnele sale se întorc împotriva sa. Mircea provoacă această discuție pentru a afla de la divinitate propriul destin, dar şi pentru a-i conştientiza sultanului limita profeției lui Osman”.

Dintre versurile în discuție, cel mai important este cel numerotat 79:

„Despre partea închinării, însă, Doamne, să ne erți”.

Conform interpretării lui N. Georgescu, „Doamne, să ne erți” ar fi o intercalată, în care este vizibilă tocmai adresarea către divinitate. În realitate, construcția respectivă nu este o intercalată – situată, deci, pe un alt plan al vorbirii –, ci face parte din dialogul cu sultanul. „Mila Măriei Tale” pledează în acelaşi sens. Eventual – deşi nu subscriem acestei interpretări – s-ar putea spune că Mircea îl ironizează pe Baiazid, care crede că are puteri discreționare, asemeni lui Dumnezeu (vezi v. 81-82). Dacă după construcția: „Doamne,

să ne erți” Eminescu ar fi pus *virgulă*, nu *punct* – cum transcrie N. Georgescu ultima parte a versului 79 –, atunci interpretarea sa ar fi fost posibilă. Dar nu *şi* în contextul dat, în care ultima parte a versului conține *un sinonim* al adresării lui Mircea. Pentru că, pentru el cel puțin, *Doamne*, *Măria-Ta* şi *Împărate* au aceeaşi valoare.

* * *

Se pot face multe şi diverse considerații pe marginea particularităților stilistice ale *Scrisorilor-satire*. Greşeli în transcrierea unor cuvinte – adică abateri de la normele academice –, dezacorduri etc. nu sunt ocolite de exeget, ci, dimpotrivă, nominalizate şi de fiecare dată comentate. Astfel, în versurile 143 şi 144 din *Satira I;* „Toate micele mizerii unui suflet chinuit/ Mult mai mult îi va atrage decât tot ce ai gândit” el afirmă (la p. 26) că „Edițiile îndreaptă tacit acordul: «îi vor atrage»”. Şi continuă: „Păstrăm textul din CL (şi din manuscris). Nu vorbeşte Eminescu însuşi, ci un orator, sau Eminescu oratorul etc. Dezacordurile, termenii pretențioşi, apropierea termenilor din sfere diferite ale limbajului, nuanța familiară a discursului – toate sunt bine evidențiate în CL şi trebuiesc păstrate”. Totuşi, explicația nu ni se pare cea mai potrivită. Dacă în v. 143 genitivul „ale unui suflet” devine dativ în sintagma „unui suflet”, atunci, prin simpatie, şi *pluralul* („îi vor atrage”) poate fi înlocuit cu *singularul* („îi va atrage”).

Trecând peste constatarea că textul din CL este considerat uneori mai *fidel* decât cel din manuscrise, N. Georgescu menționează un aspect nou, neglijat până la el: nu numai că Eminescu revine în manuscrise asupra tipurilor de apostrof, dar chiar între CL şi T pot fi depistate unele diferențieri calitative. Cu alte cuvinte, poemele erau într-o continuă schimbare, chiar dacă exclusiv la acest nivel. Un exemplu tipic ni-l furnizează situația apostrofului în versul 130 din *Satira III;* „Şi deaceea tot ce mişcă ’n țara asta, râul, ramul” comentat astfel: „Forma conjunctă; *tot ce mişcă ’n țara asta* din CL, lasă accentul liber în vers să se reverse pe

țara asta. Forma largă din ediții pune accente egale pe *tot ce mişcă* şi pe *țara asta*" (p. 64). Se creează astfel impresia falsă că la Eminescu accentul e în funcție de apostrof şi de calitatea acestuia.

* * *

Unele forme arhaizante, de circulație notorie în epoca lui Eminescu[8] se întâlnesc frecvent cu varianta lor modernă în textele restabilite de N. Georgescu, după criterii care acordă *fanteziei critice* un rol important. Cert este că autorul s-a oprit îndelung asupra fiecărui vers eminescian, asupra fiecărui semn ortografic cumpănind în ce direcție se îndreaptă eforturile autorului şi care este rezonanța lor la editorii operei *nepereche*.

Față de numeroasele reuşite ale exegetului, „scăpările" sale în această direcție nu trebuie ignorate, deoarece se referă la Eminescu.

Astfel, comentând forma primului cuvânt din versul 73 al *Satirei II*, N. Georgescu afirmă: „*Ear* din CL Pl-11 este eufonic, citindu-se în prelungirea lui *oneste* din versul anterior. Totuşi *nu-l păstrăm pentru că nu l-am păstrat nicăieri*" (s.n.). Într-adevăr, versul în discuție este astfel transcris: „Iar în lumea cea comună a visa e un pericul" (p. 43).

Comună CL şi edițiilor maioresciene, forma „Ear" nu fusese acceptată într-adevăr, nici în versul 23 din aceeaşi *Satiră*, deşi interpretul insistase asupra unui aspect prea puțin bănuit: „Ear (s-ar potrivi aici pentru rostirea afectată, ironică, dar nu-l primim)", p. 34. Este vorba despre versul: „Iar cărările vieții, fiind grele şi înguste".

În schimb, când cuvântul respectiv îşi menține şi în T forma din CL, atunci opinia exegetului se schimbă. „Păstrăm *Ear* din CL T" – notează senin acesta (la p. 50), fără să-şi motiveze alegerea, dar reținând în versul 14 din *Satira III* grafia de epocă şi în cazul altor cuvinte; „*Ear* pe *ceriuri* se înalță *curcubeele* de noapte..."

[8] *Peire / pieire; pintre / printre; cătră / către; ceriuri / ceruri etc.*

* * *

Ceea ce ni se pare extrem de important este faptul că N. Georgescu se dovedeşte a fi bine familiarizat cu procesul de creație eminescian. Astfel, transcriind versul 42 din *Satira III;* „Strigăte de-Allah! Allahu! se aud pe sus prin nori” exegetul menționează că în ms. 2288 primul emistih al versului în discuție avea conținutul: „Şi strigând Allah! Allahù...” Accentuarea lui „u” era necesară, pentru că în acest caz „u” final se citea. Devenind trisilabic, numele divinității musulmane încheie primul emistih, care are 8 silabe, după care urmează cezura fixă. „Interesează accentul pe *-u* final – precizează N. Georgescu la p. 52 – dar „Locul nu este lucrat (definitivat) de autor nici în CL, nici în T – pe care îl urmăm, totuşi, adăugând doar cratima care pentru T este facultativă”. De asemenea, în versul 225 din aceeaşi poezie: „La Paris, în lupanare de cinismu şi de lene”, *u* final *se citeşte*, iar cuvântul „cinismu” devine trisilabic, tot din rațiuni prozodice. Dar comentariul referitor la acest vers este cât se poate de lapidar: „Preluăm *cinismu* din T (cinism e defectiv de plural)”, p. 78. În schimb, în versul 260 tot din poezia menționată: „Cu monoclu ’n ochiu, drept armă bețişor de promenadă” atenția exegetului se îndreaptă în altă direcție. „Păstrăm ochiu, pentru a nu se confunda cu pluralul” – afirmă acesta la p. 80 – motivând că „azi nu se mai poartă monoclu şi nu se mai ştie ce este”. E adevărat, însă explicația trebuia să vizeze neapărat şi regimul lui „u” final. Pentru că aici – şi tot din rațiuni prozodice – *u* final nu se mai citeşte, „ochiu” fiind cuvânt monosilabic. Distincția propusă de N. Georgescu nu e posibilă aşadar decât prin *scris,* nu şi prin *citit* / *declamat* (cu voce tare).

* * *

Un aspect interesant al cercetării de față îl constituie opoziția eufonie-cacofonie rezolvată de Eminescu într-un mod cu totul particular. Exegetul constată, de exemplu, că

apostroful strâns poate ajuta la realizarea eufoniei, aşa cum se întâmplă în versul 28 din *Satira I*: „«Socotind cât aur marea poartă 'n negrele-i corăbii». Numai ediția GBD păstrează apostroful strâns din CL (apostrof larg şi în manuscris, dovadă că *ultima tuşă eufonică* (s.n.) se organizează abia în pagina tipărită)", p. 8.

Pe de altă parte, deşi în versul 13 din *Satira II* apare – corespunzând ultimei voințe auctoriale – forma *fermecare*, N. Georgescu preferă contextul *mândra fărmecare* pentru „soluția eufonică" (p. 48) propusă de CL. Aşadar, cu toate că Eminescu era redactor la Timpul când textul fusese reluat aici, iar acesta apăruse – negreşit – sub îngrijirea sa, exegetul refuză soluția tipografică adoptată de poetul însuşi, optând pentru versiunea din CL.

Ceea ce i s-ar putea imputa lui N. Georgescu este balansul nu întotdeauna motivat între actualizare şi *păstrarea formei vechi* a cuvântului, „pentru eufonie". În alegerea sa, forma nouă poate fi *cacofonică*, pe când cealaltă are virtuți eufonice. Astfel, comentând un termen din versul 150 al celebrei *Satira III*: „Căci cuprinsă-i de *peire* şi în față şi în coaste", autorul studiului notează la p. 66: „Pentru *peire*, unde vrea accentul lung, odihnitor, pe -i, numai 01-0A au *pieire* (cacofonic în context)". În schimb, despre adevăratele cacofonii, prezente în număr apreciabil în *Satire*[9], rar de tot dacă se spune un cuvânt. Poate fi considerată excepție afirmația pe care hermeneutul o face cu privire la cacofonia din versul 15 al *Dalilei*: „E frumoasă, se 'nțelege... Ca copiii are haz". Numai că, de această dată, concluzia sa este departe de a fi credibilă. Iată argumentul său forte; „*Ca copiii* între trei serii de puncte nu mai este cacofonic, se recită silabic subînțelegând femeie-copil" (p. 110).

---

[9] *Redăm câteva: (v. 56, S.II): „De simțeam, ca Galilei,* că co*media se mişcă"; (v. 31, S.III): „Astfel Asia, Europa, Afri*ca cu*-a ei pustiuri"; (v. 10, S.IV): „Răsăritul ei păzindu-l ca pe-o taini*că co*moară"; (v. 15, S.V); „E frumoasă se-n-țelege...* Ca co*piii... are haz"; (v. 28, idem); „Dăruind c'o sărutare acea taini*că că*ldură".*

* * *

În întâmpinarea problemelor prozodice ale *Satirelor*, N. Georgescu vine cu solidele cunoştinţe etalate de absolventul strălucit al secţiei de „limbi clasice”, dar şi cu încrederea că poate surprinde subtilităţile de această natură ale celui care a scris *Odă (în metru antic)*. Tocmai de aceea el vorbeşte despre „more” şi „colon” – întocmai ca în versificaţia greco-latină, ca şi despre „accentul prelungit”, corespunzând *silabei lungi*, specifice aceleiaşi versificaţii.

Desigur, Eminescu a ţinut cont de prozodia greco-latină (ca unul care tradusese din Horaţiu), dar el a fost în primul rând receptiv la realităţile limbii în care scria, – o realitate ce se cerea modificată în numele unui ideal estetic în care credea cu fermitate. E adevărat, în versul 66 din *Dalila* el face dovada unui curaj poetic încă neremarcat; „El ar frânge ’n vers adonic limba lui ca şi Horaţiu” – dar, dacă sub aspectul valorii şi al creativităţii acesta s-ar putea compara cu poetul latin –, „limba lui” – a poetului român aşadar – nu era nicidecum desăvârşită.

Exegetul eminescian la care ne referim nu surprinde, însă, din păcate, decât parţial specificul versificaţiei eminesciene. De cele mai multe ori el extrapolează realităţile prozodiei greco-latine spre cea românească, stabilind în final un paralelism iluzoriu, Aşa, de pildă, interpretând apostroful din versul 139 al *Satirei IV*: „Dar organele ’s sfărmate, şi ’n strigări iregulare”, N. Georgescu remarcă: „În CL este acel apostrof egal distanţat, foarte rar la Eminescu. Manuscrisul are *organele-s fărâmate*, evitând apropierea *-s -s*. Această apropiere, *-s sfărmate*, din CL, impune citirea (recitarea) individuală, egal distanţată a fiecărui cuvânt” (p. 102). Exact ca în versificaţia antică, în care silabele lungi erau evidenţiate prin recitare! Pe aceeaşi linie s-ar înscrie şi „indicaţia de lectură bisilabică” sugerată chipurile de Eminescu în versul 89 al *Satirei IV,* transcris: „A-şi! abia ţi-ai întins mâna, sare ivărul la uşă” şi comentat într-o manieră absolut personală. Căci deşi ms. 2282 are „Aşi!” (ca şi CL, de altfel), N. Georgescu

afirmă că „trebuie păstrat A-şi!, ca indicaţie de lectură bisilabică (cum ar fi Aaşi!)", p. 94. Dar „indicaţia de lectură bisilabică" agreată de exeget contravine unei norme prozodice pe care Eminescu n-a contrazis-o şi care se referă la egalitatea emistihurilor în unele tipuri de vers. Faptul că în ms. 2282 cuvântul menţionat are forma „Aşi!" ne permite constatarea că emistihurile versului respectiv sunt egale ca lungime (8A + 8B). Dacă lectura cuvântului incriminat ar fi fost bisilabică, atunci şi construcţia prozodică a versului supus discuţiei ar fi presupus algoritmul 9A + 8B.

N. Georgescu stabileşte, de asemenea, o relaţie intimă între *apostrof* şi *accent*. Preluând forma largă a apostrofului din T şi ediţii, exegetul argumentează: „Autorul schimbă, după cum vrea, accentul. Aici observă că a scris cu majusculă; *valea Ta*, şi poate accentua *mândru* fără să deranjeze divinitatea (zeii sunt geloşi şi vor adresare şi *cerere* foarte exactă)", p. 70. Explicaţia nu este deloc convingătoare, căci schema ritmică a versului „Ce-i mai mândru 'n valea Ta" (-v -v -v-) probează accentuarea cuvântului „mândru", indiferent dacă Eminescu ar fi scris „Ta" cu majusculă sau cu literă mică.

Exagerări pot fi surprinse mai ales în această secţiune a discursului său critic. Fiindcă N. Georgescu conchide că, în lirica eminesciană, accentul este determinat de calitatea apostrofului, iar schimbările stilistice tot lui i se datorează. Ba, mai mult, punctuaţia autorului (sau a altora) determină realităţi prozodice a căror interpretare nu se reduce nicidecum la una singură. Exegetul nu se sfieşte să menţioneze, la p. 54, „neatenţia lui Eminescu faţă de punctuaţie în textele pe care le tipăreşte". Şi continuă: „Oricum, este altceva decât ideea acreditată că tipografii ori redactorii pun o punctuaţie proprie în textele tipărite (idee care permite fiecărui editor să intervină în domeniu). Această relativă neatenţie a poetului (mai ales faţă de finalurile de vers) ţine, într-o oarecare măsură, de ambiguitatea pe care o cultivă".

Tot în sensul rostirii silabice, scandate ca în versificaţia antică, este direcţionat şi comentariul de la p. 38 consacrat versului 36 din *Satira II*. Transcriindu-l: „La cel cor ce 'n

operetă e condus de Menelaos?”, N. Georgescu observă că apostroful care apare aici *e strâns* (în ms. 2282), dar el îl preferă larg, ca în CL şi ediţii, întrucât Eminescu intenţionase „reluarea recitării din primul colon al *versului anterior* (s.n.), silabic sacadat […]” Altfel spus, calitatea unui accent dintr-un vers oarecare poate influenţa „rostirea” versului anterior!

Raza de acţiune a unui accent poate fi prin urmare mai mare sau mai mică în funcţie de criterii pe care exegetul nu le menţionează distinct şi nici nu face o ierarhizare a lor. În versul 124, de exemplu, din *Satira III*, unde există două apostrofuri, se impune o anumită lectură: „Versul se citeşte larg, în 4 more, în CL) – şi strâns, cu o singură pauză la mijloc, în T” (p. 62-64). Acesta are următorul conţinut: „Oştile / leite ’n zale / de ’mpăraţi / şi de viteji?” şi algoritmul 3+5+3+4. Dar după un algoritm asemănător sunt construite alte versuri, variind doar ultima cifră, în funcţie de măsura versului şi calitatea rimei, fără vreo influenţă evidentă din partea eventualului apostrof conţinut. Astfel, versul 119 din aceeaşi poezie: „Împăraţi / pe care lumea / nu putea / să-i mai încapă” are o construcţie prozodică asemănătoare (3+5+3+5) – deşi aici apostroful nu-şi află locul! Sau în versul 121, în care apostroful are „formă largă în CL şi ediţii”, dar formă strânsă în T: „Şi nu voiu / ca să mă laud, / nici că voiu / să te ’nspăimânt”, iar emistihurile (A şi B), identic construite din punct de vedere gramatical, evidenţiază „more” (sintagme, de fapt) având algoritmul 3+5 // 3+4. Explicaţia schimbării locului pe care-l ocupă în final apostroful (adică în T şi în propria ediţie) este dată de faptul că Eminescu „nu vrea accentul pe *te* care ar fi simetric cu cel *ca să mă laud*” (p. 62). Dar schema ritmică a versului (fragmentată şi ea după sugestiile exegetului) ar fi: v-v vvv-v // -v- vvv- (şi ea rămâne egală cu sine însăşi, indiferent dacă, după normele ortografice în vigoare, în locul *apostrofului* apare *cratima*!).

În concepţia lui N. Georgescu, *apostroful* impune accentuarea versului care îl conţine, dar influenţa lui se poate resimţi şi în versul proxim. E drept, multe interpretări seduc prin originalitate, dar concluziile autorului (mai ales de natură prozodică) nu sunt decât parţial acceptabile. Pentru a da încă

un exemplu care să confirme spusele de mai sus, ne vom limita la versul 66 din *Satira III*, în care apare un *apostrof larg*: „Vin de 'ntunecă pământul la Rovine în câmpii". Comentariul autorului (la p. 54) este următorul: „Apostroful larg de aici cere accent în vers pe *Vin* şi sensul consecutiv (altfel, completiva ar fi finală)". Dar *Vin* este anterior apostrofului! Aşadar, apostroful nu influenţează doar cuvintele pe care le apropie, ci şi pe cele care nu se află în proxima vecinătate! Însă în schema ritmică a sintagmei „Vin de 'ntunecă" (- v-vv) Eminescu subliniase primul cuvânt din vers printr-o silabă independentă accentuată (-), ca efect al utilizării ritmului trohaic. Eventual s-ar putea afirma că „Vin" permite intonarea într-un registru mai scăzut decât cuvântul care îl urmează şi căruia, de fapt, îi aparţine apostroful. Accentuarea sa descendentă („'ntunecă"), cu prepoziţia „de" înainte, determină schema v-vv, expresivă prin armonia imitativă conţinută, deoarece lasă impresia, la rostire, de tunet dezlănţuit. Chiar dacă modificăm sintagma, „Vin" va fi tot accentuat – indiferent dacă apostroful este sau nu prezent. Astfel, în exemplele create ad-hoc: „Vin de curăţă" [pământul] sau: „Vin [cu oştile] grămadă", schema ritmică rămâne aceeaşi: - v-vv, ceea ce înseamnă că nu totdeauna demonstraţia lui N. Georgescu este concludentă.

* * *

Eminescu accentuează totdeauna *negaţia*. O făcuseră şi alţi poeţi români, înaintea lui, dintr-un instinct prozodic remarcabil, dar nu o teoretizaseră. În ms. 2307 Eminescu face următoarea observaţie: „«Nu» ca negaţie e tot de una intonat. Pierzând pe *u* înaintea unei vocale, el mută accentul cuvântului: *n-àud* (rim. laud), n-àvem (navem)"[10]. Dar tipărirea târzie a *Dicţionarului de rime* (ce a văzut lumina tiparului abia în 1976) a determinat o interpretare adecvată mult peste această dată.

---

[10] *Cf. M. Eminescu,* Dicţionar de rime*, Ediţie îngrijită de Marin Bucur şi Victoria Ana Tăuşan, Editura Albatros, Bucureşti, 1976, p. 702.*

Totuşi, realitatea prozodică menţionată se impune atât creatorilor de poezie cât şi exegeţilor. Iar faptul că N. Georgescu n-o cunoaşte nu este nicidecum o scuză, iar afirmaţiile pe care le face uneori se dovedesc simple gratuităţi. În locul unui calificativ oarecare, preferăm să înregistrăm o parte a comentariului său de la p. 36, consacrat versului 27 din *Satira II*. Iată conţinutul acestuia: „De ce nu voiu pentru nume, pentru glorie să scriu;", precum şi partea sa care ne interesează; „Am moderniza *nu voi*, dar schimbă accentul pe negaţie. Ca regulă generală păstrăm *-u* final acolo unde considerăm că trebuie citit, chiar şi pe jumătate, pentru eufonie (când este urmat de vocală, vezi v. 33) ori acolo unde, ca aici, determină accentul etic în vers. Atragem atenţia că, dacă accentuăm *nu*, va trebui să accentuăm şi *de*, rezultând structura ritmică *Dé ce nú voi*, cu totul nefirească în româneşte. Aici monosilabicele creează spondei (cantităţi egale)". Preferăm să nu comentăm acest pasaj al exegezei în care nu se menţionează nimic despre perturbările ritmice expresive, specific eminesciene. În schimb, în legătură cu „cantităţile egale", proprii versificaţiei greco-latine, translaţia spre prozodia românească este evidentă. Dar fără consecinţele scontate.

* * *

Despre rima eminesciană s-au scris pagini remarcabile, începând cu G. Ibrăileanu – deopotrivă hermeneut şi editor model.

Venind după atâţia iluştri înaintaşi – pe care-i emendase nu o dată în *Eminescu şi editorii săi* –, N. Georgescu îşi propune ca ţintă ultimă aducerea textului eminescian cât mai aproape de forma conceputa de autorul însuşi. Dezideratul acesta nu se poate înfăptui cu uşurinţă, chiar dacă revista Junimii şi ziarul conservatorilor, prin publicarea unor *Scrisori* (*Satire*!) devin repere fundamentale. Dar şi tipografii publicaţiilor respective puteau săvârşi erori, preluate sau tacit îndreptate de Maiorescu. Astfel încât, în decursul vremii, cu contri-

buția altor şi altor editori zeloşi, s-a ajuns la un text cu modificări vizibile, mai ales sub aspectul punctuației.

Pe de altă parte, transcrierea unor cuvinte cu grafia arhaizantă a epocii lui Eminescu sau „modernizarea" acestora, ca şi înlocuirea unor regionalisme (moldovenisme) cu formele lor literare au determinat, mai ales în rimă, schimbări importante.

Toate acestea – se înțelege – sunt şi preocupări ale exegetului despre care vorbim. El păstrează, de pildă, ca în CL „Eată-l / Tatăl", deşi în ms. 2282 Eminescu transcrisese „Iată-l" (S.I, v. 51-52); „erți / cerți" (S.III, v. 79-80), cu următorul comentariu: „Păstrăm *să ne erți* din CL, T (încă P1: *ierți*), nu atât pentru eufonie, cât pentru accentul retoric special pe care-l presupune: ton ridicat pe finală. Nu cere iertare, expresia este convențională (cum ar fi azi: «scuze, dar...»)", p. 56; „păs / ovăs" şi „toeag / moşneag", rime apropiate, individualizând în *Satira III* versurile 107-108 şi 109-110. Aprecierile – deja menționate în recenzia de față – impresionează prin lapidaritate: „Păstrăm *ovăs*, *toeag* din CL pentru rimă" – afirmă N. Georgescu la p. 60. În felul lor (adică prin această construcție), rimele citate sunt corecte, fără să aibă o clauzulă bogată. După cum se ştie, Eminescu a fost un neîntrecut creator de rime rare şi compuse. Şi totuşi, originalitatea sa constă şi în cultivarea rimelor incorecte (asonanța şi contra-asonanța), cărora le conferă o reală expresivitate. Rimând în versuri alăturate din *Satira III* „adumbriseți / letopiseț" şi „nerozii / prozei", Eminescu „vrea să evite rima perfectă" (p. 72). Textele din CL, T şi primele ediții maioresciene au în rimă când termeni modernizați, când forma lor primă, uşor arhaică. Ni se sugerează că, în privința concepției despre rimă cel puțin, între revista Junimii şi cotidianul Timpul ar exista unele diferențe calitative, bine marcate.

Păstrând în versurile 3-4 ale *Satirei IV* rima „brazi / talaz", N. Georgescu menționează că „braz" este „rimă perfectă la talaz" (p. 84), – aşa cum apare în edițiile maioresciene, începând cu a şasea. Dar cercetătorul nu acceptă această soluție – ceea ce ar fi un semn că el este partizanul asonanței eminesciene.

Totuşi, contradicţiile gândirii sale critice pot fi evidenţiate şi cu acest prilej. Analizând rimele versurilor 13-14 şi 15-16 din *Satira IV,* N. Georgescu transcrie „...taie / văpaie" respectiv „cutrier / grier". În nota de la p. 86 autorul menţionează că „Faţă de CL: *tae / văpae*, *cutrier / grier*, manuscrisul are forme aliterate: *taie / văpae, cutrier / greer* (pe care nici o ediţie după manuscrise nu le preia. Dovadă că, atunci când tipăreşte, poetul revine. Evitarea rimei perfecte îl preocupă permanent (s.n.); când creează forme poetice care ies din exprimarea comună (cutrier / grier) – *rima perfectă nu-l mai deranjează*" (s.n.), dar în manuscrise o evită totuşi (cutrier / greer). Oricum s-ar uniformiza, nu se poate atinge voinţa ultimă a autorului, drept pentru care optăm, de regulă, pentru formele din CL, posterioare celor din manuscrise". Aşa se face că „taie" (ca în ms.) rimează cu „văpaie" (neatestat nici în ms., nici în CL), iar „grier" (ca în CL) rimează cu „cutrier" (ca în ms.). Altfel spus, N. Georgescu alege acele forme a căror îmbinare ar fi tipic eminesciană, chiar dacă textul publicat / reconstituit îl dezminte! Această situaţie nu este dată neapărat de intervenţiile maioresciene. Numeroase alte *corijări* au fost efectuate cu scopul vădit – pe care vrem să-l credem onest – de a se ajunge la acea „ultimă variantă" ideală pe care, din păcate, doar o intuim.

* * *

Publicată mai întâi în ediţia din decembrie 1883 şi reluată câteva luni mai târziu în grupajul din CL, poezia *Criticilor mei* este considerată de N. Georgescu o încheiere fericită a ciclului Satirelor. Calitatea sa esenţială constă în caracterul de „sinteză a poeziei eminesciene" (p. 155). Contrar viziunii maioresciene care fixase în finalul ediţiei princeps poezia *Luceafărul*, exegetul despre care vorbim vede altă alcătuire a „florilegiului" poetic propus de Eminescu. El consideră, de pildă, că poezia *Criticilor mei* s-ar potrivi mai bine în acest loc deoarece reuneşte câteva teme definitorii ale scrisului eminescian; responsabilitatea artistului, actul şi drama creaţiei, volumul înţeles ca buchet poetic etc. Aşadar,

sub acest aspect al sintezei artistice mai cu seamă, *Criticilor mei* este o poezie care încheie strălucit dar şi firesc totodată *seria* pentadică a *Satirelor.*

Ultima secțiune a cărții se intitulează *Scenariul probabil al ediției princeps* în care sunt repuse în circulație idei din scrierea sa de referință *Eminescu şi editorii săi*.

Totuşi, atitudinea față de Maiorescu se modifică sensibil. De data aceasta N. Georgescu îi recunoaşte mentorului Junimii nişte merite pe care i le refuzase cu hotărâre în scrierea sa mai veche. Totul este relativ – pare să gândească, exegetul, afirmând că „buchetul" din 1883 putea avea şi altă alcătuire, în funcție de apropierea culorilor şi miresmelor poetice.

Comentarii

Eminescu în evoluția liricii noastre

Al. Dima

Într-unul din numeroasele şi atât de substanțialele studii pe care Ibrăileanu le-a dedicat lui Eminescu apare o semnificativă reliefare a noutății şi originalității poetului în cadrul literaturii naționale. Criticul e de părere că Eminescu irumpe deodată, brusc, fără a fi fost prevestit de vreo cută a pământului, ca un munte, de pe câmpia netedă a istoriei noastre literare.

Privită superficial, afirmația nu pare deloc convingătoare. Nimeni nu poate crede că poetul a apărut prin generație spontanee, prin ignorarea totală şi absolută a trecutului nostru literar. Nimeni dintre marii scriitori ai lumii, nici Shakespeare, nici Goethe nu s-au ivit fără precursori şi cele mai de seamă opere ale lor se leagă de altele anterioare, de mult identificate. Mai e necesar să pomenim, de pildă, lanțul scrierilor ce preced *Faustul* goethian? Eminescu însuşi, reprezentant eminent al spiritului istoric, şi-a cinstit până la cult înaintaşii şi cel puțin *Epigonii* rămân pentru toate vremurile mărturia cea mai de preț. Poema nu reprezintă doar expresia unei exaltări romantice hiperbolizate de impulsul antitezei față de scrisul „epigonilor”, ci dezvăluie uneori adevărate caracterizări tipice sugestiv concretizate („Mumulean, glas de durere”, „liră de argint, Sihleanu”, „Donici, cuib de înțelepciune”, „Pann, cel isteț ca un proverb”).

Determinantele anterioare ale poeziei eminesciene, patruzecioptiştii, îndeosebi Alecsandri şi Bolintineanu, sunt – de asemeni – de multă vreme cunoscute şi privesc nu numai perioada adolescenței poetului. Valul revoluționar de la ’48 a trecut peste o bună parte a operei lui Eminescu, pătrunzând uneori până şi în cutele expresiilor acestuia.

Cum se explică atunci imaginea lui Ibrăileanu prezentând pe Eminescu drept un pisc solitar deasupra unei câmpii netede?

Nu poate fi vorba, fireşte, de vreo optică greşită a criticului, de simţ anistoric la un istoric literar de calitatea lui Ibrăileanu. Explicaţia trebuie căutată într-o altă direcţie, şi anume în tendinţa hiperbolizării printr-o comparaţie izbitoare a marii noutăţi pe care Eminescu o dăruia literaturii noastre din a doua jumătate a veacului trecut.

Comemorarea pe care – cu o adevărată mişcare de mase – o sărbătorim astăzi, trebuie să ridice şi această problemă de bază: *ce a adus nou Eminescu în peisajul poeziei noastre de după 1870?* Cum ar fi arătat poezia românească fără Eminescu, ce s-ar fi întâmplat dacă printr-un imaginar cataclism spiritual poetul ar fi dispărut în neant? Desigur, nu ne e îngăduit să exagerăm. Prezumtiva dispariţie a lui Eminescu n-ar transforma poezia noastră într-o privelişte selenară în care s-ar distinge doar cratere stinse de vulcan. Nimeni n-ar putea contesta lirica anterioară melancolicului, dar totuşi energicului Cârlova, vehemenţa patriotică şi meditaţia socială a lui Bolliac şi Alexandrescu, tematica naţională şi armonia versurilor avântate ale lui Bolintineanu, profetismul patriotic al lui Mureşanu sau „minunea luminoasă”, cum o numea Eminescu însuşi, a operei lui Alecsandri.

Toţi aceşti înaintaşi îşi au meritele lor, dar dacă Eminescu n-ar fi apărut, tumultuos şi impunător, după ei, cu întreg tezaurul de valori ideologice şi artistice al operei sale, istoria noastră literară – fără să fi rămas doar un câmp pustiu – ar fi fost brăzdată numai de câteva coline din fundalul cărora ar fi lipsit piscul dominant.

În ce constă măreţia şi care sunt dimensiunile acestuia faţă de poezia anterioară – iată întrebarea la care ne propunem a răspunde aci, în mod succint şi sintetic.

Faţă de literatura care l-a precedat, Eminescu se impune – de la prima vedere – prin vastitatea orizontului său tematic ce aminteşte, cu certitudine, pe marii romantici ai lumii a căror serie el o încheia de fapt împreună cu puţini alţi poeţi ai literaturii universale. Această vastitate se întinde în toate direcţiile, în spaţiu şi timp.

Criticii au preţuit, mai de mult, în Eminescu pe un însemnat poet al spaţiilor infinite, aşa cum fusese altădată un

Milton sau Byron. Am arătat într-un studiu prezentat de curând că aspectul cosmic nu alcătuieşte numai o faţă secundară şi întâmplătoare a operei eminesciene, ci un motiv general şi fundamental al ei, aproape o axă permanentă de susţinere. Elementul cosmic la Eminescu nu ne apare numai în *Scrisoarea I*, în *Luceafărul* sau în *La steaua*, ci îşi impune prezenţa în colţurile cele mai depărtate şi mai neaşteptate ale operei poetului. Cel mai intim sentiment, ca de pildă cel erotic, se înalţă cu repeziciune în sferele astrale:

Luna pe cer trece aşa sfântă şi clară,
Ochii tăi mari cată-n frunza cea rară,
Stelele nasc umezi pe bolta senină,
Pieptul de dor, fruntea de gânduri ţi-e plină.

Cele câteva palide momente ale momentului cosmic la Eliade sau Bolintineanu nu rămân în deasă umbră, în urma lui Eminescu. Descrierea genezei şi evoluţiei spre extincţiune a lumii astrale, imensul tablou astronomic şi geologic ce se desfăşoară cutremurător în faţa imaginaţiei noastre, nu-şi găseşte analogii în poezia naţională ce l-a precedat. Comparaţia trebuie să-şi caute termeni universali ca acei mai sus citaţi.

Noutatea lui Eminescu nu apare însă numai prin evocarea artistică a vastităţii spaţiului şi infinitului, ci şi prin larga îmbrăţişare a timpului, şi anume nu numai – cum se crede, îndeobşte – prin lunecarea spre trecutul medieval sau spre timpii preistoriei. Există în opera eminesciană şi o certă perspectivă spre viitor chiar dacă se tinde – în mod eronat – să-şi propună modele din trecut. În definitiv, nu e limpede că abandonând scârbit prezentul oprimant, poetul evocă epoci pe care el le-ar fi dorit în viitor? Paseismul lui romantic ascunde o aprinsă dorinţă de mai bine pentru ziua de mâine, chiar dacă obiectivele acesteia nu erau cele mai potrivite. În trecutul idealizat, Eminescu întrezăreşte un viitor al justiţiei, şi purităţii sentimentelor, al cinstirii scrisului şi misiunii sale, ale patriotismului dezinteresat şi al gloriei poporului. Cele două aripi ale timpului se suprapuneau în mod ideal şi Eminescu nu naufragia în adâncurile unui trecut ce nu se mai putea întoarce.

Sentimentul vastităţii spaţiale şi temporale a depăşit – cu Eminescu – tot ce produsese timid lirica anterioară în această direcţie. Identificăm aci devoranta sete de spaţiu şi timp pe care – cu sprijinul magiei şi metafizicii poetul le-ar fi dorit unificate – şi care a caracterizat întotdeauna pe marii romantici.

O astfel de uriaşă extindere a tematicii a trebuit să fie sprijinită şi de concepţii filosofice de acelaşi tip. Eminescu a fost totdeauna un filosof liric, un filosof cu pregătire erudită în direcţia kantiană şi postkantiană. Tendinţa de a-l transforma într-un om de ştiinţă cu veleităţi de *specialist* în mai multe domenii (astronomie, biologie, filologie) trebuie abandonată şi înlocuită cu preţuirea pentru filosoful care încheagă, în unităţi, datele generale ale ştiinţelor particulare ce-i erau cunoscute în circulaţia curentă.

Deşi poezia meditativă n-a lipsit liricii noastre dinaintea lui Eminescu – mărturii cel puţin, Cârlova şi Gr. Alexandrescu – poetul e recunoscut totuşi de toată lumea ca primul poet filosof al literaturii româneşti, chiar dacă ideile lui nu mai pot fi acceptate.

Vastitatea tematicii s-a îmbinat cu cea a orizontului său filosofic şi l-au înălţat covârşitor faţă de înaintaşi, situându-l deodată pe platoul literaturii universale.

Fireşte, noutatea poetului se impune şi în alte domenii ale tematicii sale.

Iată, de pildă, felul particular al sentimentului naturii la Eminescu. Izvoarele acestuia, demult cunoscute, se împart între contribuţiile romanticilor şi cele ale poezii populare, dar ceea ce izbeşte – ca valoare proprie şi distinctă – e îmbinarea acestor surse cu dominarea nu a sunetului romantic de corn, ci cu aceea a fluierului folcloric, înscriind noi merite ale poeziei lui Eminescu.

O latură valoroasă a operei eminesciene ne-a fost dăruită de energicul său patriotism ce izbucnea din izvoarele revoluţiei de la ’48. Întrebarea care trebuie şi aici pusă se referă la noutatea dăruită de poet şi în acest domeniu. Desigur, patriotismul generaţiei de la ’48 a fost entuziast, viguros, de neclintit. El a îmbrăţişat deopotrivă latura socială ca şi pe cea naţională. Eminescu i s-a alăturat cu desăvârşire, dar nimănui

nu-i va scăpa noutatea: tonul solemn, profund, convingerea dârză, cuvântul propriu şi energic, respingerea oricărei demagogii, puritatea dezinteresată a sentimentului – trăsături ce apar constant în creaţiile sale cu adevărat patriotice, nu în acelea întinate de umbrele naţionalismului epocii.

Dintre elementele proprii lirice patriotice ale lui Eminescu nu trebuie uitată componenţa ei moldovenească ce-şi tremură coarda deopotrivă pe căile lexicului cu dese fonetisme ale ţinuturilor sale natale cât şi pe cele ale folclorului şi istoriei locale. E aici un *moldovenism* moderat, care se învecinează cu cel al lui Sadoveanu, liric în proză şi aceasta, legaţi amândoi, prin acelaşi patriotism care izvorând din ţinuturile lor de baştină nu devine – nici o clipă – regionalism, ci se înalţă la nivelul întregului popor.

Impunătoare în cadrul *noutăţii* eminesciene în raport cu evoluţia liricii anterioare, se dovedeşte a fi manifestarea spiritului satiric al poetului. Precedat de Eliade, dar mai ales de Gr. Alexandrescu, Eminescu a întins coarda satirică până la pamfletul artistic, anunţând – într-un fel – paginile virulente de mai târziu ale lui T. Arghezi. Şi pe acest tărâm, poetul a depăşit calitativ poezia anterioară şi a impus un gen atât de necesar combaterii orânduirii timpului său.

Voim, în sfârşit, să ne oprim, cel puţin cu titlu enunciativ, asupra hotărâtoarei *noutăţi* a artei eminesciene. Pe acest tărâm, de la G. Ibrăileanu la Perpessicius, Tudor Vianu şi G. Călinescu, istoria şi critica noastră literară a adus contribuţii din cele mai înalte, fără să fi epuizat, desigur, problemele. Vom sublinia aici doar câteva din izbitoarele inovaţii ale lui Eminescu în domeniul formei: măiestria, fără egal, a mânuirii nuanţate pe numeroase feţe şi valori a lexicului popular, multiplicarea sensurilor prin contextul propoziţiei şi frazei, unele creaţii lingvistice, rimele rare şi unice, utilizarea adecvată, proprie şi strălucită a figurilor de stil, cu un cuvânt acea *armonie eminesciană* despre care s-a vorbit pe larg, dar care nu se reduce doar la o simfonie verbală, ci cuprinde totdeodată o expresivă unitate de idei şi sentimente.

Am înfăţişat aici numai câteva din hotărâtoarele *noutăţi* ale poeziei lui Eminescu în raport cu epoca lui – trăsături care

l-au îndreptățit pe Ibrăileanu să făurească imaginea citată la începutul acestor considerații.

Summary

A contribution of the late prominent comparatist Al. DIMA, this study focused on the relations between Eminescu's poetry and his predecessors' and, on the other hand on the relations between Eminescu's poetry and the European Romanticists' poetry. What is novelty in Eminescu's poetics within the evolution of the Romanian poetry is the feeling of the spatial and temporal vastity.

Amita Bhose şi Eminescu

Dana Iuliana BÂZDÂGĂ

Cu o intuiţie de vocaţie universală, Amita Bhose şi-a început aventura eminescologică traducând din opera poetului român în limba bengali – limba sa natală. A re-simţit creaţia eminesciană în integralitatea ei într-o comparaţie neîncetată cu literatura indiană veche (*Vedā*, *Upanişad*-ele), cu mari poeţi indieni (Kālidāsa, Rabīndrānath Tagore) şi cu înţelepciunea tradiţională.

Pentru Amita Bhose, Eminescu este „un kāvi indian, un gânditor care priveşte viaţa prin prisma filosofiei”. Considera influenţa indiană eminesciană nu ca pe una venită din afară, ci ca pe o asimilare organică a creaţiei sale.

În *Influenţa indiană asupra gândirii lui Eminescu* (rezumatul tezei de doctorat), apărută la Universitatea din Bucureşti, în 1975, autoarea indiană vorbeşte despre primele contacte pe care poetul român le-a avut cu cultura indiană. Pentru cunoaşterea limbii sanskrite a tradus, parţial, *Gramatica abreviată a limbii sanskrite*, a lui Franz Bopp, pagini din *Glosarul comparativ*. Buddhismul îi era cunoscut din mai multe lucrări, dintre care *Introduction à l'histoire du Bouddhisme indien*, de Eugène Burnouf, apărută în 1876 şi citită de Mihai Eminescu în anii 1879-1882. Teoria celor douăsprezece cauze, prima predică a lui Buddha la Samath, în India, ultimele cuvinte ale lui Buddha, ce înseamnă *nirvana*, psihocosmograma *Mandala*, nihilismul lui Nagarjuna – „moartea succede la viaţă, viaţa succede la moarte”, „logica iubirii” (pe care vom fi înţeles-o şi mai profund în zilele noastre, în opinia actualului Dalai Lama – Terzin Gyatso) erau lucruri „create pentru sine”. Imnuri din *Rg-Vedā* (X, 121, X 129) sunt trans-figurate în *Scrisoarea 1*, în *Rugăciunea unui Dac* (nirvana). În *Cosmogonie der Inder* se vorbeşte despre *sat* (fiinţă) şi *asat* (nefiinţă), despre creare şi creaţie

(*visargana*, *visrishti*, ca „eliberare”, „emanație”), despre *srig* („a elibera”), *kāma* („iubire”), *manas* („voință”), *prayati* („energie”), *puruşa* („Omul universal”), *hiranjagarbha* (germenele de aur).

Toate acestea explică şi „eminescianitatea” noastră, ca un germene de aur în care se cuprinde acea rotație abisală a conştiinței pure de „a fi aceasta” („Acela Tu eşti” – *Tat tvam asi* – cum apare în scrierile upanişadice). Eminescianitatea ne apare în prezentarea Amitei Bhose ca un ascetism al ființei noastre. Lumea pe care buddhismul, în Burnouf, pentru Eminescu, încearcă s-o explice prin teoria celor douăsprezece cauze, apare mai încifrată în proiectele de descifrare umană („...mai mult o încifrează cei ce vor a descifra” – se spune în *Epigonii*). Proiectul de descifrare regresivă din *Epigonii* este o formă de descoperire a originii lumii, a adevăratei lumi, a celei care eludează *māyā.* Aşa explică Amita Bhose modul în care viziunea ontologică a lumii devine la Eminescu o voință de neant (sub forme diferite: în *Rugăciunea unui Dac, Luceafărul, Mai am un singur dor, Scrisoarea I*). Acest *līlā* al *māyei* este, în fapt, cel pe care îl sfidează Eminescu, conform cuvintelor lui Buddha însuşi: „Aceea este trecătoare, aceea mizeră, aceea e vidă (*cunya*), aceea fără substanță (*anatmaka*)”. Această inexistență absolută, acest mod de a nu gândi existența Sinelui din punct de vedere temporal îl regăsim în *Odă în metru antic*.

„Piară-mi ochii tulburători din cale,
Vino iar în sân, nepăsare sfântă;
Ca să pot muri liniştit, pe mine
Mie, redă-mă!”

Amita Bhose observa influența, la nivel umanist, a buddhismului asupra unui alt mare poet – Tagore – şi vedea această „nepăsare sfântă”, la ambii creatori, ca pe o posibilă ieşire din conceptul iluzoriu al Ființei desemnând „ceea ce se află aici”.

Despre *māya* acestei realități imediate şi pe care Eminescu o simte invadându-i spiritul, Amita Bhose vorbeşte

şi într-un articol, *A Possible Source of Inspiration for Venus and Madonna.* La înrudirea acestei poezii cu *La confession d'un enfant du siècle* s-a gândit Tudor Vianu, care a găsit şi asemănarea ei cu romanul *Clarisse Marlow* a lui Richardson. Amita Bhose consideră că, la fel ca în romantismul german (Goethe, Herder), ce a avut ca sursă de inspirație lumea miturilor şi a originilor în viziunea romantică germană – India, la fel Eminescu ar fi situat în India spațiul mitic al acestei poezii („lume ce gândea în basme şi vorbea în poezii"). Ar putea fi astfel lumea eposurilor indiene, cea a sihăstriilor în mijlocul naturii, unde a crescut *Sakuntalā*, eroina lui Kālidāsa, spune Amita Bhose. Însuşi Kālidāsa era un sclav al acestor mituri străvechi (etimonul *dāsa* e „sclav", Kālidāsa fiind „sclavul zeiței Kāli", cu alte cuvinte un veşnic stăpânit de Divin).

Similitudinile despre care Amita Bhose ne vorbeşte în acest articol, cele dintre *Sakuntalā* şi *Venere şi Madonă*, prima fiind sursa de inspirație a lui Eminescu pentru poemul său, sunt accentuate de evoluția pe care autoarea indiană o observă de la *Amorul unei marmure* şi până la poezia în discuție. Amita Bhose susține că astfel se poate explica modul în care frământarea patimilor din *Amorul unei marmure* s-a transformat în calmul iertător din finalul poeziei *Venere şi Madonă*. Este vorba aici de un calm specific indian, de resemnare şi acceptare a tot ca fiind ceea ce este.

În studiul pe marginea poemului eminescian amintit, Amita Bhose porneşte o analiză prodigioasă, disecând textul liric, intuindu-i origini, asemănându-i intenții (eroina poeziei e o bacantă şi cea a romanului *Geniu pustiu* e o „actriță de mâna a doua, de la un teatru de mâna a doua").

Tema romanului *Geniu pustiu* şi a poeziei *Venere şi Madonă* îşi are, potrivit credinței Amitei Bhose, paralele în *Sakuntalā*. Fermecat de frumusețea fizică şi puritatea sufletească a Sakuntalei, Dusyanta se îndrăgosteşte de ea şi o ia de soție. După ce se întoarce la palatul său regal, o uită ca urmare a blestemului unui ascet. Când Sakuntalā vine la el, Dusyanta n-o mai recunoaşte; în schimb, acuzând-o de a-l fi înşelat, o obligă să plece. O altă întâmplare magică – regăsi-

rea unui inel pe care-l dăduse Sakuntalei – îi aduce aminte de ea şi regretă toate cele întâmplate. Mai târziu, într-un loc aşezat între cer şi pământ, Dusyanta o regăseşte pe Sakuntalā şi-i cere iertare, cele două suflete unindu-se din nou. Aşadar, atitudinea schimbătoare a eroului față de eroină corespunde, în linii mari, cu cea a eroilor eminescieni.

Amita Bhose găseşte finalului neaşteptat şi brusc al poeziei o explicație de sorginte indiană. Este o dialectică a finalului acestui poem cu aspect dramatic, însă cu o cădere subită a acțiunii, pe care autoarea o găseşte tangențială literaturii indiene. De pildă, în dramaturgia indiană clasică nu se întâmplă ca o piesă să se termine în tragedia neînțelesului, a neînțelegerii. Această restricție a „happy-end"-ului porneşte din concepția indiană optimistă, conform căreia sufletele nevinovate nu pot suferi o pedeapsă pentru totdeauna. Împlinirea dorințelor protagoniştilor (*phalāgama*) este o condiție esențială a pieselor indiene clasice. Acesta este rostul ultimului act al *Sakuntalei*, unde eroii se întâlnesc pentru a nu se mai despărți niciodată. Aşadar, după cerințele dramaturgiei indiene, acest final era esențial. Cunoscând filosofia vieții indiene mai profund, Eminescu a adăugat acest epilog, justificându-i – potrivit Amitei Bhose – prin acest final, sentimentele celor două personaje. Fără epilogul scris astfel, învinuirea inițială nu ar mai fi avut nici un rost.

Rabīndrānath Tagore a numit poemul lui Kālidāsa, *Sakuntalā, Paradisul pierdut şi Paradisul regăsit* puse la un loc. Acest paradis nu e cel al mitologiei, ci acela al dragostei. În concepția indiană eminesciană revelată de Amita Bhose, *Venere şi Madonă* poartă, în esență, acelaşi mesaj: mizeria vieții exterioare poate umbri doar pentru o clipă iubirea. După ce a căzut vălul māyā, visurile seci îşi pierd farmecul iluzoriu şi iubirea rămâne nestinsă. Proiectarea aceleiaşi idei există şi în *Venere şi Madonă*, şi în *Sakuntalā*:

„Plângi, copilă? – C-o privire umedă şi rugătoare
Poți din nou zdrobi şi frânge apostat-inima mea?
La picioarele-ți cad şi-ți caut în ochi negri-adânci ca marea
Şi sărut a tale mâne, şi-i întreb de poți ierta.

Şterge-ţi ochii, nu mai plânge!... A fost crudă-învinuirea,
A fost crudă şi nedreaptă, fără razem, fără fond,
Suflete! de-ai fi chiar demon, tu eşti sfântă prin iubire,
Şi ador pe acest demon cu ochi mari, cu părul blond.”

şi câteva fragmente similare semantic din Kālidāsa, în traducerea lui Jones:

„Dushmanta: ...Then once more she fixed on me, who had
betrayed her, that celestial face, then bedewed
with gushing tears; and the bare idea of her
pain burns me like an envenomed javeline…
Was it sleep that impaired my memory?
Was it delusion? Was it an error of my judgement? (...)
Oh! my best beloved, I have treated thee cruelly, but my cruelty is succeeded by the warmest affection, and I implore your remembrance and forgiveness.”

Criticul literar indian Prabodhacandra Sen, într-un articol – *Kālidāsa în ochii lui Rābindra* –, extinde o corelaţie între Kālidāsa şi Tagore, considerând că, datorită rezultatului „îndepărtării lor de viaţa ideală din trecut, amândoi poeţii au suferit toată durerea exilului. Aparent, ei erau exilaţi în contemporaneitate dintr-o epocă ideală din trecut, dar realmente exilarea lor a fost din vastitatea şi integritatea eternului şi universului în limitele restrânse ale epocii şi ale ţării.” Amita Bhose merge încă şi mai departe, alăturându-l aici şi pe Eminescu, care a trăit într-o epocă anume, însă şi în eternitate.

Acest studiu al Amitei Bhose lasă în final o întrebare deschisă, cere retoric o explicaţie la faptul că Eminescu s-a gândit spre sfârşitul vieţii sale la crearea unei drame, avându-l ca protagonist pe Kālidāsa.

De altfel, referitor la dramaturgia clasică indiană de care pomeneam mai sus, Amita Bhose are informaţii venite de la originile cele mai pure ale acesteia, din chiar *Nātyasāstra*, vechi tratat indian de artă dramatică, plasat în timp în intervalul 200 î.Hr.–200 d.Hr. Avem o preţioasă tra-

ducere din limba sanskrită a *Nātyasāstrei*, realizată de autoare şi apărută la Editura Ştiinţifică din Bucureşti, colecţia „Bibliotheca Orientalis", în 1997. Această lucrare a apărut postum, autoarea indiană încetând din viaţă subit la 24 octombrie 1992, iar demersul acestei monumentale traduceri a fost încheiat de discipolul său, Constantin Făgeţan.

Scrisoarea I a lui Eminescu a fost studiată de Amita Bhose în diferite articole (*Cosmogonia indiană şi **Scrisoarea I*** în *Caietele Mihai Eminescu, O ipoteză. Cine-i bătrânul dascăl din **Scrisoarea I*** în *România literară, Viziunea cosmogoniei eminesciene* în ***Luceafărul***), cât şi în *Eminescu şi India*. Este considerat de autoare unul dintre poemele în care Eminescu este adânc preocupat de cosmogonia indiană şi în care adaptează o parte a imnului vedic al creaţiunii. Primele strofe ale *Imnului creaţiunii*, care descriu starea Demiurgului dinaintea creaţiei, sunt adoptate în primele versuri ale *Scrisorii I*. „La-nceput, pe când fiinţă nu era, nici nefiinţă" implică, la nivelul vedic analizat de Amita Bhose, opoziţia dintre eu şi non-eu, o antiteză care se dezvoltă din Absolut prin *tapas.* Tapas reprezintă o goană, o proiectare a fiinţei în existenţă, un impuls; prin *tapas* se dezvăluie fiinţa şi nefiinţa, eul şi non-eul. Dorinţa (*kāma*) constituie taina existenţei lumii, semnul cunoaşterii de sine (*vidya*). În cosmogonia eminesciană, atracţia forţei creatoare, precum observă autoarea, are o imensă putere. Prin ea, întunericul etern, aşa cum e descris în *RgVedā* şi în *Chandogyā Upanişad* se desface şi răsare lumea. Aceasta este legătura dintre fiinţă şi nefiinţă şi e totuna cu dorinţa sau *kāma,* exprimată de Eminescu prin „dor nemărginit". Poetul a preluat ideea măreţiei Sinelui Individual din *Upanişade* şi, în armonie cu gândirea upanişadică, a folosit-o pentru a exprima infinitatea Sinelui Universal. Amita Bhose găseşte posibil, de asemeni, faptul că poetul ar fi empatizat cu ideea descompunerii lumii din *Legile lui Manu* şi consideră că pregătirea sa filosofică l-a sprijinit să descifreze sensul profund al termenilor indieni pe care i-a redat în adânci valenţe semantice în limba română şi în creaţia sa.

Eminescu şi India este opera fundamentală a Amitei Bhose în ceea ce priveşte creația eminesciană în ansamblul ei. În esența structurii sale va fi reluată în 2001 în *Eminescu*, însă amănuntele şi parfumul autentic, patima descoperirii indianismului eminescian le resimțim mai profund în lucrarea apărută în 1978 la editura ieşeană.

Structurată în şapte capitole, *Eminescu şi India* este o analiză a influenței Indiei desfăşurată în mod concentric, începând de la implicațiile pe care cultura tradițională indiană le-a avut asupra romantismului european, apoi asupra culturii româneşti şi asupra operei eminesciene. Pe tot parcursul scrierii găsim asemănări între Eminescu şi doi mari poeți indieni din vechime şi din contemporaneitate (Kālidāsa şi Rabīndrānath Tagore). În similitudinile pe care Amita Bhose le observă între creația lui Tagore şi cea a lui Eminescu, se porneşte de la primele poeme ale acestora. În poezia *La mormântul lui Aron Pumnul*, autoarea vede durerea eminesciană ca pe o integrare a tânguirii întregii Bucovine. În poeziile lui Tagore, durerea provocată de acest tip de dispariție are note mai intime, mai melancolice. Însă la ambii poeți se regăseşte ideea că sufletul îşi poate găsi fericirea doar eliberat de viața pământeană. Conform tradiției, Eminescu îşi închipuie că în cer îngerii în cor aşteaptă sufletul celui mort, alinându-l în muzica sferelor. Conform concepției indiene, Tagore îi spune celei moarte:
„Dacă ai să pleci neapărat, pleacă! Dar lasă-ți durerile cu noi! Şterge-ți lacrimile! Îți doresc să găseşti acolo liniştea pe care n-ai găsit-o aici!"

Amita Bhose corelează aceste similarități în conceptul „Marii treceri" cu *Bhagavad-gītā* (veritabil „cântec al lui Dumnezeu", precum spune şi titlul sanskrit):

„Precum un om, lepădând veşmintele învechite, ia altele noi, aşa şi cel întrupat, lepădând trupurile învechite, se uneşte cu altele noi." (*Bhagavad-gītā* II.22. Trad. Sergiu Al-George)

Paralele între *Gītā*, sfântă pentru indieni, şi poeziile lui Mihai Eminescu găseşte autoarea bengaleză şi nu le reven-

dică pe toate ca fiind rod al informației şi interesului poetului față de cultura indiană, ci ca pe o apropiere spirituală a acestuia cu gândirea indiană. Astfel, ideea trecerii sufletului de la viață la nemurire, asemănătoare celei din *Gītā* apare în *La mormântul lui Aron Pumnul*.

„Geniul mare… se duse-acum pe-a nemuririi cale şi-n urmă-i ne-a lăsat!”

Amita Bhose observă cum, la un nivel mai profund, conceperea morții, ca un prag spre nemurire, îi apropie şi îi sprijină pe cei doi poeți să iasă din sfera durerii şi să caute fericirea în viață.

Rolul naturii este la fel de important în creația ambilor poeți. Interesantă este similaritatea pe care autoarea indiană o remarcă relativ la motivul lunii la Eminescu, Tagore şi Kālidāsa. Astfel, îl invocă pe Coşbuc, care, în a sa *Antologie sanskrită* spune că „La Calidasa, în *Povestea anotimpurilor*, luna e pomenită de 289 de ori!”, iar „la Eminescu se găsesc multe locuri care îți amintesc de Calidasa”, Amita Bhose sesizând, de asemeni, rezonanțe între imaginile lunii în lirica sanskrită şi poezia eminesciană.

Cu minuțiozitate cercetează autoarea momentele ce au făcut să parvină poetului român importante scrieri indiene, trecând în revistă aproape toate traducerile din *Vede*, *Upanişade*, din eposuri, din operele lui Kālidāsa, din *Pwāne* şi opere filosofice şi religioase, traduceri în limbi europene (chiar şi în latină sau greacă), care existau deja în circulație în epoca lui Eminescu.

În *Eminescu şi India* ne sunt relevate influențele buddhismului asupra operei poetului, dar şi cele ale imnurilor vedice sau ale revelatoarelor scrieri upanişadice. Astfel, în *Rugăciunea unui Dac*, Amita Bhose consideră că asistă la desfăşurarea conceptului cosmogonic al *RgVedā*, a filosofiei upanişadice privitoare la legătura dintre Sinele Individual şi cel Universal *(Ātman-Brahman):* „să simt că de suflarea-ți suflarea mea se curmă”, alături de care apare şi doctrina buddhistă a ieşirii din *samsāra*, ciclul cosmic de vieți, de

reîncarnări („în stingerea eternă dispar fără de urmă”), poezia eminesciană arătând erudiția poetului român în filosofia indiană şi marcând o nobilă încercare de a sintetiza ideile regăsite în aceasta.

Constantin Noica afirma că „sărbătoarea eminesciană n-a cuprins toată obştea culturală românească, pentru că sunt încă foarte puțini cei ce ştiu de ea”. Emil Cioran se întreba, subliniind în stilul său unic universalitatea poetului: „Ce a căutat pe aici acel pe care şi un Buddha ar putea fi gelos?” Amita Bhose a trăit mirarea redescoperirii unui Tagore în Eminescu şi beatitudinea (în sensul sanskrit de *anānda*) faptului că, în pofida ideii că sufletul indian nu poate fi transplantat într-o altă cultură, Eminescu a făcut mai mult decât atât, l-a integrat spiritualității româneşti. Autoarea din ținuturile indiene ale Bengalului lui Tagore l-a considerat pe „poetul țării *Mioriței* drept singurul poet european care a făcut India nemuritoare în țara sa”.

Amita Bhose and Eminescu

Amita Bhose, an Indian and, more exactly, a Bengali writer, came close to Eminescu's work by learning Romanian language.

Even at first, she felt his writings definitely influenced by the same kind of topics and universal thoughts and feelings that one may find in ancient Indian culture, literature and philosophy.

In *Influența indiană asupra gândirii lui Eminescu*, released in 1975, the author reveals us the first moments when the Romanian writer „met” the Indian culture.

An entire study is created on *A possible Source of Inspiration for Venus and Madonna*, in 1975 and it is a detailed analysis of this poem and a seeking for the real origins, such as Kālidāsa's *Sakuntalā*.

Eminescu şi India is Amita Bhose's most important work concerning Eminescu's poetry and not only. Here the

author sees his poems or even novels, short stories as a gradual „addiction” to Indian culture. This means a similitude, a coincidence at first between two different kinds of spirituality and stressed then by information. The influences of Buddhism, the resemblances with Tagore’s writings, the profound meanings of the *Upanishades*, Amita Bhose finds all these in Eminescu’s work.

The most important fact in the manner in which the Bengali author interprets Eminescu’s writings is that she can easily see the most sensitive truth about the Romanian poet: his universality.

„What someone would possibly look for in this area when he could make even a Buddha feel jealous?” *(Buddha kaise na jale).* This is how Emil Cioran underlined the universal meaning of this poet. Amita Bhose saw Eminescu as „the only European poet who made India become immortal in his own country.”

Bibliografie

Eminescu, Mihai, *Poezii. Proză Literară, 2 vol.*, ediție îngrijită de Petru Creția, Ed. Cartea Românească, 1978.

Al-George, Sergiu, *Filosofia indiană în texte,* Editura Ştiințifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1971.

Bhose, Amita, *A Possible Source of lnspiration for Venus and Madonna,* în *Revista de istorie şi teorie literară*, Bucureşti, 1975.

Bhose, Amita, *Cosmogonia indiană şi Scrisoarea I*, în *Caietele Mihai Eminescu,* ed. îngrijită de Marin Bucur, Bucureşti, vol. III, 1975.

Bhose, Amita, *Eminescu şi India*, Editura Junimea, Iaşi, 1978.

Bhose, Amita, *Eminescu,* Editura Mihai Dascălu, Bucureşti, 2001.

Bhose, Amita, *Gramatica sanskrită mică a lui Franz Bopp* în traducerea lui Eminescu în *Caietele Mihai Eminescu*, Bucureşti, 1977.

Bhose, Amita, *O ipoteză. Cine-i bătrânul dascăl din Scrisoarea I?* în *România literară*, Bucureşti, 1975.

Bhose, Amita, *Viziunea cosmogoniei eminesciene,* în *Luceafărul,* Bucureşti, 11 ianuarie 1975, p. 9.

Gyatso, Terzin - al 14-lea Dalai Lama, *Logica iubirii. Despre bunătate, înțelegere şi limpezimea minții,* trad. din engleză şi cuv. înainte de Şerban Deşliu, Editura Institutul European, Iaşi, 1995.

Itu, Mircea, *Indianismul lui Eminescu,* Editura Orientul Latin, Braşov, 1995.

Noica, Constantin, *Introducere la miracolul eminescian,* Editura Humanitas, Bucureşti, 1992.

Vianu, Tudor, *Poesia lui Mihai Eminescu,* Bucureşti, 1930.

*** *Eminescu. Opera esențială. Cu 10 comentarii de Constantin Noica şi Emil Cioran,* Editura Dionyssos, Craiova, 1992.

*** *Cele mai vechi Upanişade,* trad., studiu introductiv, note şi comentarii de Radu Bercea, Editura Ştiințifică, Bucureşti, 1993.

Câteva aspecte ale spiritualității erosului eminescian

Leonida *M*ANIU

Similitudinile frapante care, în câteva rânduri, stăruie în subconştientul lui Eminescu, între reprezentarea artistică a Genezei şi cea a modului în care puterea închipuirii sale *rumpe* un chip drag din noianul amintirilor sau al vremuirii, întregesc gândul poetului despre iubire şi femeie.

În linii mari, imaginea precosmicului eminescian este aproape întotdeauna aceea a unei mase nediferențiate şi învăluite în neguri, care se află în chip indubitabil în afara timpului şi a spațiului, cu toate că şi unul şi celălalt sunt cuprinse în interiorul său în mod virtual. Preaplinul unei asemenea nesfârşiri, care stă pătrunsă de sine însăşi, este despicat, în virtutea legilor sale imanente, de fulgerul unui *dor nemărginit* şi transformat într-un fel de izvor din care țâşnesc în lumină toate alcătuirile universului:

Dar deodat-un punct se mişcă… cel dintâi şi singur. Iată-l
Cum din chaos face mumă, iară el devine Tatăl…
Punctu-acela de mişcare, mult mai slab ca boaba spumii,
E stăpânul fără margini peste marginile lumii…
De-atunci negura eternă se desface în fâşii,
De atunci răsare lumea, luna, soare şi stihii…
De atunci şi până astăzi colonii de lumi pierdute
Vin din sure văi de chaos pe cărări necunoscute
Şi în roiuri luminoase izvorând din infinit,
Sunt atrase în viață de un dor nemărginit.

Altădată, evocând începuturile creației, Sarmis are viziunea naşterii marelui zeu al dacilor, Zamolxe, din indefinitul aceloraşi *neguri* primordiale:

Cu glasul lui ce sună adânc, ca de aramă
El noaptea cea eternă din evii-i o recheamă,
Arată cum din neguri cu umeri ca de munte
Zamolxe, zeul vecinic, ridică a sa frunte…

În mod identic, ostoirea *plângerii* acelora care fac *umbră… pământului* nu este realizabilă decât după ivirea din *neguri* a chipului adorat al Fecioarei Maria:

Ascultă-a noastre plângeri,
Regină peste îngeri,
Din neguri te arată
Lumină dulce, clară,
O, Maică preacurată
Şi pururea fecioară,
Marie!

În esenţă, punând alături textele de mai sus, se poate constata că, indiferent de conţinutul imaginilor, există un mecanism identic al închipuirii de a-şi reprezenta naşterea unor aştri ori a unor figuri sacre printr-o desfacere sau desprindere a acestora din neguri. Însă întotdeauna la Eminescu, *negurile* învăluie o entitate în care dospeşte magma tuturor posibilităţilor, încât nu este nimic surprinzător dacă Maria, mama lui Iisus, răsare la fel ca Zamolxe, zeul păgân. Ei vin deopotrivă din acelaşi imperiu al absolutului, răspândind mireasma lui şi sădind nostalgia după el.

În acelaşi timp însă, ieşirea din absolut se transformă, în toate exemplele citate, într-o geneză ale cărei caracteristici esenţiale rămân puritatea şi sfinţenia ca premize ale perfecţiunii. Strădania omului evlavios de a-şi apropia atari însuşiri, de-a lungul unei vieţi exemplare, se confundă aproape totdeauna cu dorinţa sa de a se întoarce în plenitudinea patriei pierdute. *Prin mijloace multiple şi plecând din puncte de vedere diferite – scrie Mircea Eliade – omul religios se străduieşte mereu să se regenereze, să se reînnoiască, reintegrându-se periodic* ***perfecţiunii începuturilor****, adică regăsind*

sursa primară a Vieții, când Viața, ca orice Creație era încă ***sacră*** *pentru că de abia ieşise din mâinile Creatorului*[1].

Într-un asemenea context, utilizarea, în câteva situații, a aceluiaşi tipar al imaginarului şi cu prilejul dorinței sale de a se desprinde din *neguri* şi de a reține imaginea iubitei este grea de semnificații, întrucât numai într-o astfel de structură mentală devine cu putință încercarea gândului poetic de a o scoate *Din valurile vremii*:

Cum oare din noianul de neguri să te rump,
Să te ridic la pieptu-mi, iubite înger scump,

Alteori însă, când sufletul poetului îndrăgostit se umple de pace şi de evlavie, puterea închipuirii pare a fi pe punctul de a da consistență materială nălucirii:

Când însuşi glasul gândurilor tace,
Mă-ngână cântul unei dulci evlavii –
Atunci te chem; chemarea-mi asculta-vei?
Din neguri reci plutind te vei desface?
……………………………………………
Cobori încet… aproape, mai aproape,
T-apleacă iar zâmbind peste-a mea față,
A ta iubire c-un suspin arat-o,

Asemenea performanțe nu mai realizase decât incandescența idealismului magic al lui Novalis, care, după ce prefăcuse în pulberi movila de pământ sub care dormea Sofia, făcea să se înalțe, prin norii ei de praf, chipul transfigurat al acesteia. Forțe imateriale distincte, dar la fel de puternice, spiritul la poetul german, dorul cel *atâta de-adânc şi-atât de sfânt* la Eminescu, transformă realitatea în sensul dorinței spre a determina, în cele din urmă, producerea unui efect vizionar identic, întâlnirea cu iubita.

Însă pentru că starea de grație a începuturilor, când *unul erau toate şi totul era una*, nu mai poate fi înfăptuită

---

[1] *Mircea Eliade,* Eseuri*, Bucureşti, Editura Ştiințifică, 1991, p. 212.*

într-o lume atât de diferenţiată şi cu graniţe atât de rigide între elementele ce o compun, *umbra* se reîntoarce acolo de unde a venit, adică în absolut. *Farmecul dureros* al iubirii eminesciene apare în asemenea circumstanţe care se ivesc la hotarul posibilului cu imposibilul, şi se fortifică continuu pe temeliile iraţionale ale simţirii întru dor:

Dar vai, un chip aievea nu eşti, astfel de treci,
Şi umbra ta se pierde în negurile reci,

Astfel, datorită aceluiaşi tipar al imaginarului, care determină o construcţie similară a unor imagini cu conţinut diferit, acţiunea valorilor de sugestie impune transferarea însuşirilor genezei cosmice asupra genezei propulsată de iubire. În felul acesta, iubita se învăluie în puritatea şi în sfinţenia de la începutul lumii. La drept vorbind însă, cauza reală a tuturor acestor alunecări de semnificaţii trebuie căutată în starea afectivă a poetului care în asemenea clipe devine purtătoarea unor nelimitate energii spirituale, îndeajuns de puternice ca să intervină în ordinea cosmică, aidoma dorului care o animă:

Dându-mi din ochiul tău senin
O rază dinadins.
În calea timpilor ce vin
O stea s-ar fi aprins;

Abordând aceeaşi temă a iubirii, din perspectiva restrânsă a conţinutului psihologic al expresiei poetice, Ibrăileanu vorbea despre *înfăţişarea teribilă a amorului – pasiune, caracterul lui elementar, ceea ce are el refractar culturii şi civilizaţiei –, a amorului sexual, identic sie însuşi de-a lungul vremii, din caverne până azi*[2]. Cu amplificările de rigoare, Călinescu reia ideea *elementarităţii... adânci* a sentimentului de dragoste eminescian, în sensul că îndrăgostiţii nu fac şi nu simt nimic care *să nu se bizuie pe funcţia sexuală*, şi

[2] *G. Ibrăileanu,* Studii literare*, Iaşi, Editura Junimea, 1986, p. 212.*

ajungea la concluzia că tocmai datorită acestui aspect, poetul *e atât de iubit şi înţeles de toţi*[3].

Observaţii de această natură care se întemeiază cu precădere pe supralicitarea reflexului biologic al sentimentului de iubire în conştiinţa îndrăgostitului, eludează uriaşul proces de sublimare a materialului de viaţă în momentul creaţiei. Or, tocmai aici se află una din cheile problemei, căci detaşarea şi retrăirea prin contemplaţie a ceea ce a fost, adaugă sentimentului o inefabilă aură de nepământesc. Până la urmă însă, după nesfârşite ocoluri şi ezitări, Călinescu era nevoit, prin chiar logica demersului său critic, să recunoască o asemenea dimensiune: *Parfumul acesta pasional devine atât de puternic, se urcă către sfârşitul poeziei într-o volută aşa de groasă, încât transcende pe nesimţite cântecul de lume, sublimându-se într-un simţ universal de sfinţenie a dragostei*[4].

Paralel cu aceste explicaţii ale profundei religiozităţi[5] a erosului eminescian, încercarea noastră a deschis o perspectivă din adâncime asupra aceluiaşi aspect, relevând existenţa unor structuri[6] de sacralitate ale imaginarului său, care, graţie unui inerent *dinamism transformator*[7] al acestora, conferă conţinutului lor atributul sfinţeniei. În acelaşi timp, departe de a minimaliza contribuţiile referitoare la instinctul *elementar* şi *sănătos*, ca şi la înfăţişările demonice sau postromantice[8] ale iubirii eminesciene, ea nu face decât să pună în relief dintr-un unghi inedit complexitatea sentimentului său de dragoste,

---

[3] *G. Călinescu,* Opera lui Mihai Eminescu*, Bucureşti, Editura Minerva (B.P.T.), 1985, vol. III, p. 246.*
[4] *Idem, p. 253.*
[5] *Idem, p. 245.*
[6] *Imaginea genezei ca* izvorâre *are, în sfera esteticului, efecte artistice similare, graţie valorilor de sugestie pe care le generează. Astfel, chemarea iubitei în sânul naturii, la izvoare, este suprema invitaţie pe care poetul i-o adresează acesteia de a accepta, alături de el, întoarcerea sau integrarea în frumuseţea şi puritatea iniţială a lumii.*
[7] *Gilbert Durand,* Structurile antropologice ale imaginarului*, Bucureşti, Editura Univers, 1977, p. 76.*
[8] *Edgar Papu,* Poezia lui Eminescu*, Bucureşti, Editura Minerva, 1971, p. 88.*

acea constantă şi tensionată convieţuire a rădăcinilor biologice cu cele spirituale ale acestuia, şi să arunce o lumină edificatoare asupra adâncimilor sufleteşti din care izvorăsc însuşirile de puritate şi de sfinţenie ale lui.

Summary

The author of the above study identifies some structures of Eminescu's *imaginary*, correlated with some major religious aspects, which gives his love poetry a very special dimension.

Un drum al lui Mihail Eminoviciu de-a lungul eroticii feminine

Livia I*ACOB*

Cum profunzimea şi seriozitatea sunt doar îndepărtate verişoare, iară nu surori siameze, vom încerca să relevăm, în cele ce urmează, semnificațiile unui text marginal(-izat) al liricii eminesciene, foarte rar adus în discuție când vine vorba despre „erotica feminină" şi niciodată recitat, după ştiința noastră, în vreun decor cu lumânări.

Din Berlin la Potsdam e o poezie „din străinătate", mai puțin marcată de nostalgia țărişoarei. Textul, „important cu caracter biografic" (D. Vatamaniuc, *Note* la ediția Mihai Eminescu, *Opere,* Editura Academiei), pare să ofere argumente specialiştilor în plasarea lui Eminescu în fruntea oamenilor de ştiință din cele mai variate domenii. Ştim doar (şi împreună cu noi ştie, de pildă, Mihai Ungheanu) despre ştiințificele preocupări ale biologului nepereche din timpul studenției, când – nu-i aşa? – el umplea caiete întregi cu teorii „originale", cu inovații care au dus la propăşirea medicinii, hoțeşte preluate de Pasteur, Freud şi alții. Şi iată că însuşi poetul îşi mărturiseşte, în textul ce-l analizăm, aplecarea spre disciplina de maximă importanță a anatomiei, nedându-se înapoi nici chiar de la un studiu de caz. Cu toată neseriozitatea ei, „poezeaua" de față ar trebui mai des invocată pentru a se atesta cultura multilaterală a „omului deplin".

Cu toții ne-am săturat, desigur, de astfel de sintagme, de prejudecăți, de fanatisme, şi introducerea aceasta tocmai spre arătarea puerilității lor a tins. Iar de-acum, fideli atât spiritului jucăuş eminescian, cât şi dictonului lui R. Barthes cum că analiza scriiturii tot scriitură se cheamă, să purcedem la intenționatul nostru comentariu al „eroticii feminine" din prezentul text.

Se deschide, iată, poezia cu un drum, laitmotiv al întregii opere a botoşăneanului nostru. Îl avem şi aici, ca şi în *Luceafărul*, *Pe lângă plopii fără soţ...* şi alte cele. E altfel, într-adevăr, însă, dacă ne gândim bine, nici lui Coşbuc nu-i putem nega motivul drumului în *Iarna pe uliţă*. Nu toate drumurile sunt cu „*un cer de stele dedesubt*"; acesta are, dedesubt, traverse. Şi este parcurs alături de o blondă, într-un „*vagon de-a trie*". Asta nu-l face mai puţin important, mai puţin plin de semnificaţii. Nu trebuie să fii Freud, Bataille sau Luca Piţu ca să-ţi dai seama că drumul mere pe panta alunecoasă a erotismului, fiind, în ciuda statutului social inferior al vehiculului, o alegorie de lux, preluată de aici (am putea paria) şi de Mircea Dinescu, cel ce aseamănă femeia cu „o haltă din cărămidă roşie/ în care trenul intră aproape senzual".

Călătoria de la Berlin la Potsdam pare să devină secundară, adevăratul voiagiu desfăşurându-se în interiorul vagonului, pe semnificativele detalii anatomice ale „*blondei Milly*" (blondă ca toate idealele, cum se decretează în *Sărmanul Dionis*). „Ochii albaştri", „buzele roşii" şi, pardon!, „piciorul de pisicuţă" împiedica-vor pe melancolicul nostru peisagist de a se uita pe fereastră. O fericită cedare, un semi-abandon în faţa frumuseţii fruste.

Semiabandon, am spus fiindcă nici acum nu scapă de *„pacatul ista di culturî"* (cum ar fi spus amicul povestitor). Poetul nu se poate bucura pur şi simplu de mândreţea de fată care-l însoţeşte. Pare că-i este întreruptă călătoria de tot felul de controlori: Brahma, Darwin. E ironic poetul nostru şi le va întinde epicureicile sale bilete. Poate merge înalta cultură şi cu trenul. Se poate mulţumi „tata Brahma" şi cu jertfa „lulelei". Mai ales când avem perspectiva, dar numai atât a unei alte jertfe. Căci de erotica feminină ne ocupăm noi, şi tot de ea se ocupa şi studentul berlinez, repede făcătoriu de corelaţie între teoria evoluţionistă şi membrele aşa-zis inferioare ale companioanei sale.

Materializare a nobilului sentiment de dragoste, de ce n-ar fi etern femininul, ba chiar şi efemer femininul generator al unui alt fel de lectură a realităţii şi a culturii?

Călătoria alături de o femeie va modifica, măcar superficial, spațiul traversat (proporțional cu transgresiunea erotică, după G. Bataille). Iar cealaltă însoțitoare, cultura, nu mai puțin dragă, se va plia, flexibilitatea ei fiind absolut necesară într-un vagon „*de-a trie*”, mai ales alături de un cuplu de îndrăgostiți. Se va înghesui morocănosul Arthur (notă: superbă, uriaşă rima „balaur/Schopenhauer”) între „şipul cu Kummel” şi trupul voluptuos-ademenitor al lui Milly. Şi-i va plăcea bătrânului, nu vom avea o înfruntare între cultură şi erotică; aici, în tren, nu e cazul.

„Ironie îndrăgostită, întotdeauna mediatoare între tragedie şi uşurință!” va clama Jankelevitch. Ironia şi autoironia sunt evidente în poezia lui Eminescu, dar au ca efect, dacă-i dăm crezare aceluiaşi filozof, o reconstruire a eului, nicidecum o acceptare a înfrângerii. Drumul trebuie parcurs oricum, iar adaptarea la condițiile sale îl poate face mai plăcut. De-a lungul „eroticii feminine”, până la satira din *Scrisori* şi metafizica din *Luceafărul* Eminescu va fi impresionat şi de farmecele unei oarecare Milly. Nu ne pronunțăm în privința importanței biografice de care pomeneşte D. Vatamaniuc. Dar pe parcursul lecturii din *Opera poetică* a lui Mihai Eminescu *Din Berlin la Potsdam* e o stație foarte plăcută.

Eminescu – modernitatea cronicilor teatrale

Sorin M*OCANU*

Este cunoscută (deşi nu întotdeauna recunoscută) viziunea modernă pe care a avut-o Caragiale asupra artei teatrale. Prin aceasta se înţelege rezolvarea vechii probleme a cantonării artei dramatice în domeniul literaturii. Primul dramaturg şi teoretician care fixează în cadre moderne teatrul, desprinzându-l de sub aripa protectoare a literaturii este – aşa cum demonstrează I. Constantinescu într-un convingător şi extrem de avizat studiu (*Caragiale şi începuturile teatrului european modern*) –, Caragiale. Cu aproape jumătate de secol înaintea celui considerat în toate dicţionarele drept reformator şi întemeietor al teatrului modern – Antonin Artaud (1938) –, Caragiale a formulat şi mai ales a susţinut prin piesele sale teoria independenţei artei teatrale ca o artă tot aşa de diferită de literatură pe cât este arhitectura (în articolul *Oare teatrul este literatură?*) (1897). Dar dacă I. L. Caragiale a fost un om de teatru complet „aproape acea *excepţie imposibilă* dorită de Gordon Craig: autor, regizor, interpret, «desenator», teoretician, cronicar dramatic, director de trupă etc.”[1], a mai existat cineva implicat în arta teatrală românească, într-un mod desigur secundar faţă de cel mai sus pomenit, dar ale cărui cronici teatrale, puţin numeroase (49 de cronici şi notiţe între ianuarie 1870–mai 1883), surprind aceleaşi probleme ale teatrului românesc. Este vorba de activitatea de critic teatral a lui M. Eminescu. Aşa cum se va vedea mai jos, Eminescu realizează o critică constructivă care nu se opune în nici o privinţă teoriilor lui Caragiale despre modernizarea teatrului.

Chiar dacă „notiţele” teatrale ocupă un plan secund faţă de articolele politice, seriozitatea cu care îşi tratează Eminescu

---

[1] *Constantinescu, I.,* Caragiale şi începuturile teatrului european modern*, p. 312*

îndatoririle de cronicar dramatic apare evidentă în notița asupra piesei *Viața vagabondă* (noiembrie 1876): „Despre succesul piesei ne rezervăm de a vorbi altă dată, neputându-ne forma o părere definitivă, după o singură reprezentație”. Şi aceasta pentru că Eminescu este departe de acea categorie a oamenilor de teatru corupți, ce formează cu actorii o singură familie, atât de dur criticată de Caragiale în *Critica teatrală şi presa noastră*. Datoria criticului este de a semnala imperfecțiunile şi a recomanda eliminarea lor, chiar împotriva opiniei publice.

Încercarea de a arăta modernitatea viziunii teatrale a lui Eminescu – privită diacronic – pare a fi minată chiar de primul lui studiu *Repertoriul nostru teatral* (1870), în care esteticul pare să ocupe un loc secundar: „numai aceea voim, ca piesele de nu vor avea valoare estetică mare, cea etică însă să fie absolută. Ni place nouă şi gluma mai bruscă, numai ea să fie morală, să nu fie croită pe spetele a ce e bun. Ni place nouă şi caracterul vulgar, numai corupt să nu fie; onest, drept şi bun ca litera evangheliei (...) Sînt bine veniți autorii aceia, cari chiar cu talent mai neînsemnat îşi dau o silință onestă de a scrie solid şi sănătos fără jignirea moralei şi a cuviinței...” Dincolo de absurdul declarației: „caracter vulgar bun şi drept ca litera evangheliei”, acest pasaj îndeplineşte perfect condiția cerută de H. G. Gadamer: „este interpretabil numai ceea ce nu are sens stabil, fiind deci lipsit de precizie”[2]. Afirmația lui Eminescu, făcută la doar 20 de ani, trebuie situată în contextul lipsei unui repertoriu şi deci într-un moment în care orice creație este mai bună decât nimic. Dar acest *orice* trebuie să aibă măcar o valoare morală care să suplinească eventuala lipsă a valorii estetice, pe fondul lipsei unui public avizat, „antrenat”. „În orice caz autorul trebuie să scrie pentru publicul ce-l are; – deşi nu zic, şi încă cu tot dinadinsul nu voi să zic, ca el să se coboare până la publicul lui.” Un public neuzat, „necorupt” este un avantaj pentru perioada de început a *Teatrului național* pentru că el poate fi „dedat cu creațiunile geniilor poternice, cu simțeminte mari, nobile, frumoase”.

---

[2] *Gadamer, Hans-Georg*, Actualitatea frumosului*, p. 8.*

Problema unui public eterogen, incapabil să recunoască valoarea estetică l-a urmărit şi pe Caragiale (*Publicul teatrului național* 1900): „se găsesc (actorii n.n.) în fața unui public aşa de amestecat, aşa de lipsit de unitatea de cultură, de tradiție şi de concepție, încât îi e aproape imposibil să-i afle acestui public o coardă comună (...) care n-are deocamdată altă unitate decât doar numele de public românesc." În orice caz, Eminescu îşi va corecta ulterior afirmația – în direcția esteticii kantiene – dând întâietate esteticului şi vorbind, în spiritul celui de al treilea moment al judecăților de gust – după relația scopurilor considerate în cadrul lor – despre finalitatea fără scop a frumosului: „Zicând într-un număr trecut că drama trebuie să fie morală ca litera evangheliului cu asta n-am zis doar cumcă ea să devină *mijlocul* religiunei, pentru a ajunge la un scop oarecare. Arta nu se poate degrada până la mijloc, ea şi-e sie însăşi *scop*. Scopul artei e artea, frumosul. Creațiunile artistice cari sînt mijloc numai pentru un scop care nu e amanent artei se numesc tendențioase." (*Strângerea literaturii noastre populare* 2257). Prin urmare chiar şi cele tendențioase sunt creații artistice. Dilema: artă – mijloc şi artă – scop este tranşată de Caragiale: este artă ceea ce este opera unui talent. Autonomia frumosului apare la Eminescu şi în articolul *Naționalii şi cosmopoliții* atunci când afirmă că poezii urâte – scrise fără talent –, nu devin frumoase doar pentru că sunt naționale.

Dar valoarea, din perspectiva modernității cronicilor eminesciene, nu stă în autonomia esteticului, ci în autonomia teatrului ca artă complexă, diferită de literatură. Pentru prima dată în critica teatrală românească, un critic este interesat nu de ceea ce se spune pe scenă, ci de cum se spune. Probabil cea mai scurtă cronică este cea din 1881 la piesa *Marion Delorme* a lui Hugo. Şi asta pentru că actorii nu au **jucat**: „Actorii şi-au recitat bine rolurile. Dar atâta tot. Victor Hugo desigur nu şi-ar fi recunoscut pe nici unul din personajele sale". Precum Caragiale mai târziu, Eminescu face diferența între literatură şi teatru. Iar pe scenă ceea ce contează este interpretarea, textul fiind într-un plan secund, ca mijloc, alături de mimică, dans sau muzică. În cronica *Teatrul francez*

(1882) interesul criticului este captat de jocul trupei franceze, titlul vodevilului – *La Rousotte* – apărând abia în a doua jumătate a textului. „Jocul lor e natural, caracterele cu grijă studiate şi libere de exagerare sau de parodie; nimic fals, nimic greoi nu întunecă unitatea sigură şi deplină cu care se reprezintă scrierile dramatice. Aceste scrieri pot fi uneori neînsemnate din punct de vedere literar; ceea ce le ridică întotdeauna şi le face plăcute este modul de interpretare al artistului dramatic." O situaţie similară se întâlneşte şi în cronica *Teatrul evreesc* (1876), prima cronică asupra unei reprezentaţii a acestui teatru şi în care se elogiază jocul actoricesc: „Despre piese avem puţine de zis – ele nu prezintă vr-un mare interes dramatic, dar jocul actorilor a fost excelent".

În lipsa unei separaţii nete între teatru şi literatură ca două forme diferite de artă ar fi imposibil de înţeles cum o piesă neînsemnată ca valoare a textului şi în plus rău tradusă aşa cum era *Moştenitorii* lui Adolphe Bellot şi Edmond Villetard s-a menţinut în repertoriu doar prin valoarea jocului actorilor (Millo). În mod evident, pentru un succes deplin este nevoie şi de un text bun şi de o interpretare bună, dar este un succes şi o interpretare foarte bună a unui text mediocru faţă de un joc rău al unor texte valoroase. Chiar dacă la Caragiale această idee ce ţine de conceptul modern al reteatralizării teatrului este afirmată tranşant „Teatrul în care actorii joacă bine, – acela este adevărat teatru, iar nu acela în care se joacă piese bune" (*Ceva despre teatru*), fondul este acelaşi ca şi în cazul lui Eminescu „Câte piese nu datoresc succesul lor – nu valorii interne – ci jocului bine meditat al actorilor!" (*Revista teatrală: Revizorul general*).

În privinţa interpretării pe scenă, Eminescu se pronunţă în două cronici împotriva naturalismului. Astfel, în farsa *Pantalonul roşu*, interpretarea personajului feminin lasă de dorit: „Poate că... arareori, nu-i vorbă... coloarea ce o dă caracterelor e prea vie, prea bătătoare la ochi, prea copiată de pe natură. Şi *acesta* este un defect, căci nu tot ce-i natural, e şi frumos". Într-o altă cronică, *Cerşetoarea*, un machiaj exagerat al personajului feminin este pretext pentru o replică asemănătoare în fond dar mult mai acidă în formă: „Nu tot

astfel d-na Stavrescu. D-niaei a vrut să deie relief acestui non sens dramatic, să iasă din cadru afară prin jocul său de scenă, au jucat deci cu atâta barbară cruditate, mai ales ca oarbă, cu grimarea de om mort, cu ochii adânciți şi vineți în cap, încât, nu inima, – stomahul ni s-a întors la această privelişte. Pentru D-zeu! Nu tot ce e natural e frumos. Aceasta trebuie să fie regula de aur a tuturor artiştilor, fie ei poeți, fie pictori, fie muzicanți, fie actori.” Reacția excesiv de fizică a cronicarului se explică prin gravitatea greşelii surprinse. Jocul naturalist al actriței Stavrescu are ca scop accentuarea prezenței individuale (justificată de orgoliul feminin) în detrimentul ansamblului de actori. Greşeala este mare şi e sancționată în consecință. Teatrul este o artă care are în serviciul său toate celelalte arte, fără să le acorde egalitatea cu el. Arta teatrală este supremația întregului asupra părților. Jocul actorilor trebuie să fie şi el egal, iar aceasta nu înseamnă că toate rolurile sunt la fel, ci că toți actorii trebuie să joace la fel, adică bine pentru a se obține o reprezentare frumoasă. „O piesă de teatru e esteticeşte un întreg ca şi un tablou, sau o simfonie. Fie tabloul cât de frumos, dacă o figură din el va fi caricată, impresia totală se nimiceşte; fie simfonia cît de frumos executată, dacă în mijlocul execuțiunei un străin ar pune instrumentul la gură ş-ar începe-a țârlăi fără înțeles, impresia simfoniei întregi s-ar şterge într-o clipă” (*Revista teatrală: Moartea lui Petru cel Mare* 1877) – în cazul de față, figurantul D. Popovici îi distruge publicului iluzia verosimilității. Ideea i se pare atât de importantă, încât Eminescu o va relua într-o formă aproape neschimbată peste un an: „Esteticeşte o piesă e totdeauna un întreg, ca şi un tablou, ca şi o statuă. Un tablou, în care o singură figură e excelentă, foarte excelentă chiar, iar celelalte caricate, e un tablou rău” (*Millo în Bucureşti* 1878).

Nu dorim să facem din Eminescu un modern cu orice preț. În ceea ce priveşte susținerea personajelor, Eminescu va cere din partea actorului trăirea rolului, nu recrearea lui prin luciditate. Se acordă credit imitației, dar nu o imitație brutală: „totuşi nu credem, că reprezentarea crudă şi realistă a slăbiciunilor trupeşti este menirea artei dramatice” (*Cerşetoarea*).

Importantă în practica dramatică este crearea verosimilităţii în sensul că spectatorul trebuie să aibă bucuria recunoaşterii, să vadă în reprezentant ceea ce este reprezentat (Hans-Georg Gadamer, *Artă şi imitaţie*), *crezând* în realitatea reprezentării. Gadamer vedea această recunoaştere nu ca pe o revedere a unui lucru deja cunoscut fără să ne dăm seama că acel lucru era cunoscut, ci ca o cunoaştere a ceva drept ceva văzut o dată. Nu este o amintire, ci un act de cunoaştere căci lucrul recunoscut se desprinde de circumstanţe devenind esenţial. De aici bucuria recunoaşterii şi plăcerea spectatorului – de comedie sau tragedie – care este în situaţia unei mai bune cunoaşteri de sine şi a unei familiarizări cu lumea. De aceea este atât de important talentul tuturor celor ce apar pe scenă: „Actorii identificându-se cu rolurile lor, au produs în public acel efect, pe care fiziologul îl priveşte ca o adevărată minune a naturii omeneşti, dar pe care numai simţemîntul adevărat, nu afectaţia îl poate produce. Este în taina construcţiei sistemului nervos omenesc de a reproduce în mii de oameni simţemintele, ce se petrec *într-adevăr* în unul singur şi dacă succesul piesei a fost deplin, se poate conchide cu siguranţă că actorii s-au identificat în rolurile lor, s-au simţit a fi aevea, ceea ce autorul piesei prescria să fie” (*Orfelinele* 1876). Este evident că în lipsa unei convenţii între spectator şi regizor, acesta din urmă trebuie să depună eforturi pentru a-l face pe spectator să-şi folosească sentimentul, nu raţiunea. E nevoie de mult mai mult decât un text dramatic bun pentru a-l face pe spectator să creadă ceea ce vede, e nevoie de o convergenţă a artelor pe scenă, e nevoie de forme, gesturi, culoare, zgomot. De aici atenţia acordată de Eminescu machiajului, decorurilor, costumelor şi muzicii:

„Asupra artiştilor nu este asemenea nimic de zis în privirea jocului, dar în privirea îmbrăcăminţii s-a observat că D. Manolescu în rolul de prim amorez ar fi trebuit să aibă o toaletă mai... căutată.” (*Orfelinele* 1876)

„Când vine la horă, împopoţonată ca o brezae, se vede şi mai mult c-a venit să joace din îndărătnicie şi tocmai stângăcia cu care s-a gătit, arată că nu-şi dă seama de ce se gătesc oamenii.” (*Urâta satului* 1877)

„Costumele erau splendide, iar decorurile de căpetenie care au servit întâi la reprezentarea «Curşii lui Neagoe Vodă Basarab» sunt, precum se ştie, executate sub îngrijirea artistică a d-lui Odobescu (...) Ele sînt splendide.” (*Despot-Vodă* 1879)

„Ce are a face Ruy-Blas cu această făptură atât de mlădioasă şi oarecum fragedă? Când intră în scenă, Manolescu ne face impresia unui băiat, care voieşte să poarte sarcina titanilor şi îl vedem parcă strivindu-se sub greutatea, pe care o poartă.

E prea tânăr Manolescu pentru rolul unui om, care după ce a vânturat țara, se pune să reîntemeieze o împărăție surpată. S-ar putea face mai bătrân, dar vocea îl vinde; în zadar pune mustața groasă, că tot flăcăiandru rămâne. Aceasta nu e vina lui, e însă un lucru, pe care nu trebuie să-l trecem cu vederea, când judecăm despre efectul şi valoarea jocului. Jocul fie cît de frumos, dacă nu e tocmai potrivit, multora le pare greşit.” (*Ruy-Blas* 1878)

„Ca observație finală adăugăm, că bucățile de muzică la sfârşitul *Visului Dochiei* erau frumoase, numai nu eroice. Cântecul soldatului era sentimental, corul cu mult sopran, numai pe la capăt am auzit câteva acorduri mai adânci, de caracter religios.

Rele sau bune, ca text, cântecele de la urmă cereau avânt eroic, care putea culmina apoi în acorduri religioase. Dar avântul a lipsit, ceea ce însă nu ne opreşte de a recunoaşte pe deplin frumusețea muzicei, deşi caracterul ei nu era propriu scenei în cestiune.” (*Oştenii noştri* 1877)

În sfârşit, cronicile lui Eminescu s-au oprit şi asupra dicției actorilor şi a echilibrului dintre tonul unui actor cu al celorlalți şi al tuturor cu spațiul fizic al teatrului. În cronica la *Caterina a II-a* se dedică un spațiu întins prezentării, pe un ton didactic, a accentului logic şi etic: „Vom spune numai în treacăt, că un actor trebuie să cunoască tonul cel mai adânc şi cel mai nalt al vocei sale vorbite şi că în nuanțele infinite ale acestei scări se pot oglindi sute de caractere, mii de simțeminte omeneşti. Când un actor cunoaşte însemnătatea fiecărui ton al glasului său precum şi a fiecărei încrețituri a feței sale,

abia atunci îşi cunoaşte averea şi e artist. El mânuie persoana sa proprie ca pianistul un piano, ca violonistul vioara." Acelaşi ton didactic apare şi în cronica la *Maria Tudor* (1877) unde se face elogiul unei pronunțări aspre, energice, în dauna tonului îngânat şi monoton.

Nu putem încheia fără a aminti că trei dintre cronici: la *Fiica lui Tintoretto* (1878), la *Ruy-Blas* (1878) şi la *Comediana* (1878) i-au fost în mod eronat atribuite lui Caragiale (aşa apar, de exemplu, în *Opere complete*, vol. V, 1938 sau în volumul *Despre teatru*, îngrijit de Simion Alterescu, 1957). Confuzia în sine nu demonstrează nimic mai mult decât asemănarea de idei între Eminescu şi Caragiale asupra conceptului modern de teatru, văzut ca o artă autonomă. Este acesta un exemplu clasic al „afinităților elective", ştiind că o condiție necesară pentru existența unui astfel de raport este valoarea intelectuală apropiată, depăşind media comună. Nu putem să facem din Eminescu o sursă pentru Caragiale. Ideile estetice eminesciene nu fac parte din texte teoretice şi nu au caracter programatic. Ele sunt răspândite în cronicile sale, uneori repetându-se, dar niciodată contrazicându-se şi niciodată aplicate la o creație dramatică proprie.

Summary

The paper means to present the modern character of Mihai Eminescu's ideas about theatrical performing. While observing the show, Mihai Eminescu is mainly interested in the act, whereas the text comes next. There is a similarity between Eminescu's and Caragiale's ideas; both view theatre as a complete art, apart from literature, in which text is only a component, just like make-up, music, lighting, etc. A successful show is rather a successful act, even if the text is inferior. Mihai Eminescu's criticism appears modern for the late 19th century, even though it only exists in reviews and has never borne fruit in a play.

Bibliografie

M. Eminescu, *Opere,* vol. IX, Editura Academiei R.S.R., Bucureşti, 1980.

M. Eminescu, *Opere,* vol. X, Editura Academiei, Bucureşti, 1989.

M. Eminescu, *Fragmentarium*, Editura ştiinţifică şi enciclopedică, Bucureşti, 1981.

I. L. Caragiale, *Opere complete*, vol. II, Minerva, Bucureşti, 1976.

*** *Despre teatru*, E.S.P.L.A., Bucureşti, 1957.

I. Constantinescu, *Caragiale şi începuturile teatrului modern*, Minerva, Bucureşti, 1974.

D. Irimia, *Mihai Eminescu despre cultură şi artă*, Junimea, Iaşi, 1970.

I. V. Boeriu, *Scrieri de critică teatrală*, Dacia, Cluj, 1972.

H. G. Gadamer, *Actualitatea frumosului*, Polirom, Iaşi, 2000.

Eminescu – Arghezi: un posibil dualism

Adrian M. CREȚU

Motto: „A vorbi despre poet este ca şi cum ai striga într-o peşteră vastă… Nu poate să ajungă vorba până la el, fără să-i supere tăcerea. ”
(Tudor Arghezi)

Indiscutabil, când vorbim despre Tudor Arghezi este necesar să-l raportăm la „unitatea de măsură” maximală de referință a literaturii române, Mihai Eminescu, relație ce s-a stabilit de foarte timpuriu de către criticii literari români, în primele decenii ale secolului al XX-lea, de la primele versuri argheziene publicate în revistele culturale ale vremii. În această privință[1] două au fost direcțiile impuse de către critica românească, prima fiind problema influențelor eminesciene concrete în versurile argheziene (ritmuri, sintaxă, vocabular etc.) având o posibilă explicație în discursul critic călinescian: „Fi-va răsunetul unui îndelung cult pentru marele poet al *Luceafărului* sau numai încercarea eroică de a pune cuprins nou în formele de aramă ale lui Eminescu”[2], iar cea de-a doua fiind instituirea arghezianismului în literatura noastră, înțeles

[1] Semnalăm aici nefericitul termen al lui Leonard Gavriliu, de binom (la p. 95), în volumul ce reuneşte articolele lui Arghezi şi conferința din 27 februarie şi 6 martie 1943, intitulat ***Eminescu*** *(Editura „Univers Enciclopedic”, 2000), termen folosit în capitolul final al ediției „Referințe critice cu privire la binomul Eminescu – Arghezi”.*

[2] G. Călinescu, Tudor Arghezi, în „Sinteză”, nr. 3-4, 1927, apud Tudor Arghezi, op cit, „cap. cit”, alcătuit şi îngrijit de Leonard Gavriliu, p. 96-97.

ca o „revoluție” a limbajului în poezia românească, a doua, în ordine cronologică, după Eminescu.[3]

Cel care intuiește, în premieră, indicibila legătură între Eminescu și Arghezi este tot un poet, B. Fundoianu care, într-un articol din revista „Contemporanul”, în 1923, schițează profilul acestei inedite conexiuni, scriind următoarele: „Cu Arghezi intră în poezia românească o sobrietate, o cinste lirică, (…) o școală de modestie pe ale cărei bănci o generație a trecut, smerită și care-și tace dascălul (Eminescu), fiindcă nimeni nu știe”.[4]

Îndrăznețul articol al lui Fundoianu, reprezintă punctul de pornire pentru o amplă dezbatere critică publică, ce va institui, în anii următori, un adevărat canon literar: comparația lui Eminescu cu Arghezi, în sensul direcțiilor discutate anterior. Studiul următor, în ordine cronologică, cel al lui F. Aderca, din noiembrie 1926 își relevă substanța critică chiar din titlu, *Un nou Eminescu*, făcând trimitere directă la chestiunea arghezianismului și stabilind limitele acestei apropieri între cei doi instituitori de școală poetică în literatura română. „Ținem să afirmăm cu tărie (…) că poetul

---

[3] *Tudor Vianu, în volumul **Studii de literatură**, din 1965 (apud Tudor Arghezi, op cit, „cap cit”, p. 100-102), adâncește această discuție asupra arghezianismului, în sensul unei conștiente trude a autorului **Florilor de mucigai** de căutare a Cuvântului, care trebuie invariabil să nu fie eminescian: „Arghezi aparține, prin începuturile sale, epocii posteminesciene. Se pot stabili și în poezia lui Arghezi unele infiltrații provenite din opera marelui predecesor, dar puține și rare (...). Dintr-un anumit punct de vedere se poate spune că rolul istoric al lui Arghezi a fost să depășească eminescianismul”; ideea este continuată de criticul Alexandru George 5 ani mai târziu, în studiul **Marele Alpha** (apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p. 102) și extinsă la nivelul întregii literaturi române: „Arghezi reprezintă un alt mare moment al lirismului românesc și anume unul din momentele emancipării lui de sub tirania eminesciană. Căci tot modernismul românesc este, în multiplele sale aspecte, un antieminescianism”.*

[4] *B. Fundoianu,* Eminescu–T. Arghezi*, „Contimporanul”, an II (1923), nr. 29 (3 februarie), p. 3, apud Al. Bojin,* Valori artistice argheziene*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971, cap. „Ecouri eminesciene în lirica argheziană”, p. 35-36; același Al. Bojin semnalează într-o notă de subsol (p. 36), existența unui alt articol al aceluiași B. Fundoianu care din 1918 făcuse comparația între cei doi, în revista „Chemarea”, an I, nr. 17, 20 II.*

Tudor Arghezi este, de la stingerea lui Eminescu încoace, întâiul izvor de poezie mare, bogată, originară şi complexă, care dă limbii româneşti, pe această planetă, justificare de viaţă şi originalitate”.[5]

„Autentificarea” legăturii între poetul *Luceafărului* şi autorul *Florilor de mucigai* va fi girată de autoritatea criticului G. Călinescu care, în 1927, stabilea condiţiile acestei discuţii: „Indiscutabil, deşi nu fundamental, este eminescianismul domnului Arghezi”[6]. La discuţie vor mai contribui Ion Vinea[7], Mihai Ralea[8] în acelaşi an, apoi, mai târziu, percutanta tânără generaţie de critici a anilor 1930, cu Şerban Cioculescu[9], Vladimir Streinu[10], Pompiliu Constantinescu[11] şi, după cel de-al doilea război mondial, Tudor Vianu[12], Alexandru George[13], Constantin Ciopraga[14], Fănuş Băileşteanu[15], Eugen Simion[16] şi alţii.

---

[5] *F. Aderca,* Un nou Eminescu, *în „Viaţa literară”, an I (1962), nr. 258/20 noiembrie, p. 1, apud Tudor Arghezi,* op cit*, cap cit, p. 95-96.*

[6] *G. Călinescu,* Tudor Arghezi*, în „Sinteza”, nr. 3-4, 1927, reluat în „Contemporanul”, nr. 20, mai/1960, apud Al. Bojin,* op cit, *„cap cit” p. 37-38.*

[7] *Ion Vinea,* Un eveniment*:* volumul lui Arghezi*, în „Viaţa Literară”, nr. 51/14 mai 1927, apud, Tudor Arghezi,* op cit*, cap cit., p. 97.*

[8] *Mihai D. Ralea,* Tudor Arghezi, *în „Viaţa Românească”, nr. 6-7, iunie-iulie 1927, p. 426-440, apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p. 97-98.*

[9] *Şerban Cioculescu, recenzia la* Flori de mucegai*, 1931, apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p. 99.*

[10] *Vladimir Streinu, recenzia la* Cărticică de seară*, 1935, apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p. 99.*

[11] *Pompiliu Constantinescu,* Tudor Arghezi, *1940, apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p. 99.*

[12] *Tudor Vianu,* Studii de literatură*, 1965, apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p. 100-102.*

[13] *Alexandru George,* Marele Alpha*, 1970, apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p. 102.*

[14] *Constantin Ciopraga,* Personalitatea literaturii române*, 1973, apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p. 102-103.*

[15] *Fănuş Băileşteanu, Din postfaţa la Tudor Arghezi,* Cântare omului. Versuri alese*, 1986 apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p. 103.*

[16] *Eugen Simion,* Tudor Arghezi*, în* Scriitorii români de azi, *vol. II, apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p. 103-104.*

Mult mai relevante pentru acest context s-ar putea dovedi meditațiile şi însemnările lui Arghezi asupra „ultimului mare romantic european” reunite, în totalitatea lor, în volumul aniversar arghezian intitulat, simplu şi inspirat, *Eminescu*[17]; este vorba de un *Cuvânt înainte*, la o antologie de poezie românească (1957), o conferință publică susținută de Tudor Arghezi în zilele de 27 februarie şi 6 martie 1943, la Ateneul Român din Bucureşti şi o serie de şapte articole despre Eminescu,[18] scrise într-un interval de aproximativ 50 de ani, între 1912 şi 1964.

La o lectură atentă a acestor materiale este evident aspectul de sinteză conferit de Tudor Arghezi conferinței din 1943, ce reuneşte, într-un text unic, idei enunțate în articolele anterioare şi ulterioare acestui moment cultural de excepție din perioada interbelică, formulate pe un ton care alternează între adorația aproape religioasă față de maestrul său şi o indignare dusă la o furie autentică atunci când vorbeşte despre contemporanii lui Eminescu, ai săi sau cei care vor veni, patimă coborâtă direct din *Scrisoarea* eminesciană: „Ori să vie pe-a ta urmă un convoi de-nmormântare/ Splendid ca o ironie, cu priviri nepăsătoare/ Iar deasupra tuturora va vorbi vr’un mititel/ Nu slăvindu-te pe tine, – lustruindu-se pe el/ sub a numelui tău umbră. Iată tot ce te aşteaptă”.

Nivelele de analiză sunt multiple şi nuanțate, problemele ridicate de Arghezi dovedindu-şi actualitatea critică şi în

---

[17] *Tudor Arghezi,* Eminescu*, ed. cit.*

[18] *Tudor Arghezi,* Cuvânt înainte *la* Antologia poeziei româneşti de la începuturi până astăzi, *vol I-III, E.S.P.L.A., 1957, apud Tudor Arghezi, ed. cit;* Eminescu *– conferință publicată întâia oară în volum la Editura „Vremea”, 1943; reeditată în 1973, la Editura „Eminescu”, cu o postfață de Sorin Alexandrescu, prezentare grafică şi ilustrații de N. Nobilescu, fotografii şi imagini din Ipoteşti de Dan Eremia Grigorescu, a III-a ediție a conferinței este cea din 2000 (vezi nota 1), p. 17-50;* Articole*, apud Tudor Arghezi,* Eminescu*, ed cit, p. 53-86;* Păduchii lui Eminescu, *„Facla”, an III, nr. 38, 22 septembrie 1912, semnat Block-Notes;* Admiratorii…, *„Seara”, an IV, nr. 1583, 16 iunie, 1914;* Luchian, Eminescu şi Pelerinul, *„Țara noastră”, an. II, nr. 418, 21 iunie 1929;* Ce te legeni, *„Secolul”, an 1 nr. 10, 17 aprilie 1932;* Poetul Eminescu, *„Adevărul literar şi artistic”, an 13, nr. 716, 26 august 1934;* La steaua care-a răsărit*, „Tribuna”, an, VIII, nr. 3, 16 ianuarie, 1964.*

zilele noastre, ca rezultat al profundei intuiții de sorginte poetică de care s-a ajutat autorul *Cuvintelor*, făcându-şi cunoscute intențiile încă din primele fraze ale conferinței: „Competința autorului este limitată şi ea n-ar vrea să semene cu nimic coordonat şi pedagogic. Este vorba de un Eminescu, zărit în dezordine şi răzleț, după o călătorie prin peizajele lui (…)”[19].

O primă problemă abordată a fost cea a universalității lui Eminescu: „Fiind foarte român, Eminescu este universal”[20] şi a imperativului limbii în cunoaşterea poeziei acestuia şi în alte culturi; aici, Arghezi este tranşant: „Eminescu nu este el decât în româneşte”[21], conform unor idei de teoria literaturii foarte poetic enunțate în continuare, cum că poezia, pe lângă proză, „este ca o ceață, şi ca un ecou: este o stare sufletească”[22], aducând argumente ce țin de rima, ritmul şi stilul speciei literare privilegiate de Eminescu.

Este analizată starea socială a „meşterului” de literatură şi, în genere, cea a lui Eminescu, pornind de la enunțarea unui adevăr istoric concret: „Eminescu este, se poate spune, primul scriitor de profesie, român”, pe care Arghezi va construi, abil, o întreagă lamentație pe tema sărăciei artistului şi a obligării acestuia de a îmbrățişa o carieră, cazul lui Eminescu constituind o excepție pentru care „omul (Eminescu) a suferit cumplit (…) pribeag, hoinar, încolțit, flămând, când îmbrăcat, când fără cămaşe pe el şi bolnav, într-o sărăcie insuportabilă azi nici unui om civilizat, deprins cu minimum de confort”[23].

Căutând să descopere mobilul psihologic al unor versuri eminesciene încărcate de prea multă tristețe, intuiția lui Arghezi află ca „loc de încălzire dezamăgirea”; dar nu orice fel de dezamăgire, crede poetul, ci aceea provocată de dragoste, mâhnirea, care, de pildă, a dat naştere capodoperei care este *Luceafărul*. Surprinzător este următorul fapt de istorie literară, strâns legat de unele idei ale lui Arghezi din

---

[19] *apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p 20.*
[20] *apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p 18.*
[21] *apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p 18.*
[22] *apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p 18.*
[23] *apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p 25.*

conferință. Luca Pițu descoperă într-o revistă pariziană din perioada interbelică, „Comaedia”, interzisă pe vremea ocupației germane, nr. din 16 ianuarie 1943, un eseu inedit al lui Emil Cioran, intitulat, *Mihail Eminesco*, în care erau vehiculate idei incredibil de similare celor ce aveau să fie rostite trei săptămâni mai târziu, la Bucureşti, de către Tudor Arghezi, cu siguranță rezultante ale aceluiaşi tip de intuiție artistică în cazul celor doi (coincidența nu se opreşte aici, eseul lui Cioran fiind reprodus de Luca Pițu în revista „Sinteze”, nr. din ianuarie–februarie 2000 care este şi anul reeditării conferinței lui Arghezi!). Cioran spunea următoarele: „Viața unui poet nu poate să aibă desăvârşire. Putința lui vine din tot ce nu a trăit. Eminescu, cel mai mare poet român, este una din exemplificările cele mai doveditoare ale eşecului pe care îl presupune orice existență poetică. Viața sa nu este decât un şir de privațiuni însoțite de presentimentul nebuniei care le va încununa (…). Am putea avea impresia că Eminescu a încercat să se lase înşelat de dragoste. Totuşi, el cunoaşte dezamăgirea tuturor apatiilor sale. Nu se dedă pasiunii decât pentru suferințele pe care ea le inspiră, pentru eşecul ei. De altfel, nu am remarcat că dragostea este substanța poeziei doar pentru că ea exclude fericirea?” Aşadar, Cioran găseşte acelaşi impuls în spatele versului eminescian, „mâhnirea” de care vorbea Arghezi, pe care o prelungeşte în sensul unei premeditări a decepției în dragoste, ca motor şi muză de inspirație pentru Eminescu.

Un alt motiv de indignare pentru Tudor Arghezi îl constituie problema manuscriselor eminesciene şi, implicit, a unei ediții „corecte” Eminescu, care „trebuie” să se lipească de poeziile mai puțin reuşite, neprelucrate şi neşlefuite îndeajuns de către poet (un exemplu clarificator ar putea fi inedita *Satan*, găsită şi publicată în 1912 de un anume Banu)[24], un model fiind ediția de antume, scoasă de Maiorescu. Căci, conchide autorul, în finalul conferinței; „(…) Eminescu nu-şi

[24] *Vezi articolul* Păduchii lui Eminescu, *în „Facla”, an III, nr. 38, 22 septembrie 1912, semnat Block-Notes, apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p. 53-57.*

iubea literatura, (…) Eminescu iubea strădania de ajungere la formă, dar o dată atinsă, din punctul visat, o fracțiune, cred că era, ca şi în dragoste, decepționat (…). În perspectivă divină este foarte firesc că Eminescu a refuzat să-şi scoată versurile în volum. Tipărirea unei cărți de poezie implică răspunderi în ordinea esențială de care poetul şi-a dat bine seama când prietenii lui stăruiau să-i fie poezia publicată”[25].

Însă această atitudine de profundă venerare a spiritului eminescian, ce răzbate din rândurile acestei conferințe[26] nu trebuie să ne inducă în eroare, întrucât întreaga operă a lui Arghezi nu reprezintă nimic altceva, în plan „divin”, decât o continuă luptă pentru supraviețuire a *cuvântului* arghezian, de a cărei reuşită a depins impunerea în literatura noastră a conceptului, fundamental pentru poetica românească, de arghezianism.

Summary

Without any doubt, when we speak about Tudor Arghezi we necessarily have to make a close connection with Mihai Eminescu, that was established in the early days al Arghezi's first published poems, the first decades of the 20th century by the Romanian critics.

Essentially, there were two directions imposed by the critics in this discussion, the former being the problem of the influences of Eminescu's rhythms, vocabulary and syntax on Arghezi's works and the latter, the concept of „Arghezi-anism”, understood as a poetical language revolution.

Much more relevance than the critical texts on this subject would prove the materials on Eminescu written by

---

[25] *apud Tudor Arghezi,* op cit*, „cap cit”, p. 48.*

[26] *O analiză a conferinței lui Arghezi din iarna lui 1943 este făcută şi de cercetătorul Gh. Bulgăr, însă într-o manieră mult prea dominată de o încărcătură afectivă vizibilă şi de afirmații ce frizează superlativul, în studiul* Întâlniri cu Arghezi, *Bucureşti, Ed. Lumina, 1992, cap. „Arghezi despre Eminescu”, p. 38-56, acesta fiind martor direct al evenimentului şi cunoscându-l personal pe Arghezi.*

Arghezi himself, which consists of seven articles (published between 1912 and 1964), a public conference in the winter of 1943, in Bucharest and a preface to a *Romanian anthology of poems* (1957) and which define Arghezi's position in balance with „the last great European romantic", Eminescu.

Bibliografie

Eminescu, Mihai, *Opere*, Ed. „Vestala", 1994, Ediție critică îngrijită de Perpessicius, vol. I-III;

Arghezi, Tudor, *Opere*, Ediție de Mitzura Arghezi şi Radu Traian, prefață de Eugen Simion, vol. I-II, Bucureşti, „Univers Enciclopedic", 2000;

Arghezi, Tudor, *Eminescu*, îngrijită şi postfață Leonard Gavriliu, Bucureşti, „Univers Enciclopedic", 2000;

Bojin, Al., *Valori artistice argheziene*, Editura Didactică şi Pedagogică Bucureşti, 1971;

Bulgăr, Gh, *Întâlniri cu Arghezi*, Editura „Lumina", Bucureşti, 1992;

Grigurcu, Gheorghe, *De la Mihai Eminescu la Nicolae Labiş*, Editura Minerva, Bucureşti, 1989.

Un emistih din *Melancolie*

Theodor C*ODREANU*

Melancolie *îndeobşte, şi* Odă (în metru antic) *au constituit temeiuri pentru Edgar Papu de a susţine că Eminescu este un precursor al existenţialismului. Indiscutabil, argumente se pot aduce şi omul de vastă cultură care a fost Edgar Papu le-a produs cu prisosinţă. O disperare stranie, copleşitoare, deşi „îmblânzită”, se degajă din această minune poetică. Şi totuşi ceva nu pare în regulă cu Eminescu spre a fi* comiliton??? *Cu Sartre, Camus şi chiar cu Heidegger, măcar că dintre existenţialişti cel din urmă e şi cel mai apropiat de eminescianism. S-au scris numeroase studii, în ultimii ani, vizând un Eminescu,* mare poet al fiinţei*, în foarte apropiata vecinătate a lui Heidegger. Carieră au făcut cărţile semnate de Svetlana Paleologu-Matta, Mihai Cimpoi, Constantin Barbu, Dumitru Tiutiuca ş.a. Eu însumi am publicat în 1987-1988 un amplu studiu în* Revista de istorie şi teorie literară, *reluat, apoi, la dimensiunile unei cărţi, în 1992* (Modelul ontologic eminescian). *Ulterior, însă, m-a pus pe gânduri scepticismul comparatistic Eminescu – Heidegger exprimat de Rosa del Conte, şi ea o foarte bună cunoscătoare a poetului român. Argumentul profesoarei italiene, deşi neexprimat explicit în intervenţiile ei, se găseşte în chiar titlul cărţii sale* – Eminescu sau despre Absolut. *Altfel spus, geniul lui Eminescu se raportează la Absolut, la Dumnezeu, iar nu la Neant, la* nimic*, aşa cum se întâmplă la veritabilii existenţialişti.*

Ar mai rămâne, totuşi, o posibilă filieră: Eminescu este o verigă de legătură între preexistenţialismul lui Kierkegaard şi existenţialismul puternic ontologizat al lui Heidegger. Este adevărat că ontologia fundamentală *a lui Heidegger de după* Kehre (*marea cotitură post* Sein und Zeit) *e cea mai solidară*

cu ontologia arheității *a lui Eminescu. Dar mai rămâne* ceva *pe care comparatiștii îl ignoră: este vorba de* nihilismul *lui Heidegger care creează o falie între el și creștinism, falie analizată cu pătrundere de Christas Yannaras într-o carte din 1988, tradusă și-n românește* (*Cf.* Heidegger și Areopagitul*, Editura Anastasia, București, 1996; vezi și Theodor Codreanu,* Eminescu și erosul divin*, în* Controverse eminesciene*, Editura Viitorul românesc, București, 2000, p. 46-58*). *Impasul lui Heidegger, îmbrățișat de mentalitatea desacralizantă a filosofiei postmoderniste, în corespondență cu faimosul enunț al lui Nietzsche* Dumnezeu a murit*, s-ar datora, observă cu finețe Yannaras,* apofatismului *din teologia occidentală care nu admite distincția dintre* esența *lui Dumnezeu și* lucrările *lui Dumnezeu, distincție, în schimb, fundamentală în patristică și conservată de teologia ortodoxă. De aceea, metoda apofatică din teologia scolastică s-a răsfrânt, mai întâi, asupra agnosticismului kantian din care, în realitate, se nutrește și existențialismul modern oprit, în nihilismul său, la granițele* nimicului. *Heidegger este singurul dintre existențialiști care a făcut eforturi disperate de a surmonta impasul prin conceptul fundamental, în gândirea sa, de* diferență ontologică. *De aceea este Heidegger, între toți filosofii apuseni, la un pas de Sfântul Dionisie Smeritul și Areopagitul. Fapt pe care filosofia postmodernistă a simulacrelor îl ignoră, exceptându-l, poate, pe Gianni Vattimo.*

Curiozitatea e că Sören Kierkegaard este un fals precursor al nihilismului existențialist, întrucât el rămâne un filosof creștin, disperarea *lui fiind pozitivă, optimistă, cu atât mai mult cu cât face o genială analiză a ceea ce el numește* maladie à la mort*, care este* boala pierderii credinței *în lumea modernă. Ei bine, când Eminescu descoperă, aidoma contemporanului său Nietzsche, că* Demiurgul e mort*, el nu o face cu satisfacția filosofului german, ci ca strigăt de alarmă pentru destinul umanității:* Ireligiozitatea, abstracție făcând de dogme, se întinde într-un mod înspăimântător în secolul nostru. (Timpul*, V, nr. 199, 6/18 septembrie 1880, p. 1*). *Mai mult, Eminescu are intuiția că nihilismul modern vine chiar din teologia normală incapabilă a distinge între esența lui*

Dumnezeu şi lucrările lui Dumnezeu: Ascuteți adevărul în idoli, pietre, lemn,/ Căci doar astfel pricepe tot neamul cel nedemn/ Al oamenilor zilei sublimul adevăr–/ Ce voi spuneți în pilde iar noi l-avem din cer. (Preot şi filosof). *Iar ca* filosof-*poet, el se simte mai aproape de Dumnezeu decât teologii formali, puşi pe dojană:* Nu ne mustrați! Noi suntem de cei cu-auzul fin/ Şi pricepurăm şoapta misterului divin. (Idem).

Ei, aceasta e diferența capitală între Eminescu şi existențialiştii secolului al XX-lea. Iar proba referențială este moartea. *Pentru poetul nostru, moartea* trăieşte, iar nu lumea. Părând astfel totdeauna/ Şi fiind în veci aceeaş, ea-i enigma, ea e runa/ Cea obscur-a istoriei, a naturei şi a tot. (Moarte, tu îmi pari…). Moartea *aceasta care* trăieşte *nu este* neantul *existențialist, producător de* angoasă. *Eminescu nu suferă de* disperare *nihilistă. De o asemenea teroare, cum bine a demonstrat Kierkegaard, e bolnav cel ce şi-a pierdut credința şi faptul se manifestă ca* neputință de a muri*, cum se-ntâmplă în universul bacovian, dat fiind că moartea este* mântuirea *creştinului. Această agonie a neputinței de a muri l-a atins pe Bacovia. Categoria lui temporal-existențială este, de aceea, a* prea târziului*:* Şi tare-i târziu,/ Şi n-am mai murit … (Pastel). *Când Eminescu „se revoltă" împotriva morții, cum o face în tinerețe* (*v.* Mortua est!)*, el vizează, de fapt,* moartea-nemoarte*, moartea-accident brutal al neîmplinirii ființei. El are atunci reacția revoltei faustice a celui care a ratat rostul ființei. Neîndoielnic că în fața acestei morți se produce suferință, dar căutarea însăşi a morții este disperare, adică neputință de a muri. Ceea ce Bacovia a dus până la ultimele consecințe cu agonia* morții continui*, cum a numit-o inspirat Ion Caraion. Celebrului vers bacovian* Şi n-am mai murit… *i se opune, însă, eminescianul* Parc'am murit de mult…*, semistihul celebru din* Melancolie*, care este esențial în decriptarea înşelătorului existențialism conturat ca o* copleşitoare disperare *în ansamblul poeziei.* Parc'am murit de mult *încheie poezia şi vine după imagini sfâşietoare conturate* țintirimul singur, *o* cucuvaie sură, *de* Biserica'n ruină, *toate sugerând primejdia desacralizării lumii, cu supraviețuirea în zădăr-*

nicie a simbolurilor golite de sens, adică de fiinţă: Credinţa zugrăveşte icoanele'n biserici–/ Şi'n sufletu-mi pusese poveştile-i feerici,/ Dar de-ale vieţii valuri, de al furtunii pas/ Abia conture triste şi umbre-au rămas./ În van mai caut lumea-mi în obositul creer,/ Căci răguşit, tomnatic, vrăjeşte trist un greer;/ Pe inima-mi pustie zadarnic mâna-mi ţin/ Ea bate ca şi cariul încet într-un sicriu./ Şi când gândesc la vieaţa-mi, îmi pare că ea cură/ Încet repovestită de o străină gură,/ Ca şi când n'ar fi vieaţa-mi, ca şi când n'aş fi fost./ Cine-i acel ce-mi spune povestea pe de rost/ De-mi ţin la el urechea – şi râd de câte-ascult/ Ca de dureri străine? … Parc'am murit de mult. (*Mihai Eminescu*, Opere, *I, Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", Bucureşti, 1939, ediţie critică de Perpessicius, p. 69-71*).

Eminescu are darul genialităţii, adică puterea hyperionică de a cuprinde întregul *într-o secvenţă poetică, cum e şi cazul poemei* Melancolie. *El concentrează aici experienţa omului creştin care străbate calea de la* expiere *la* mântuire*, de la* cercul strâmt *la* sfera împăcării hyperionice*, de la* eul mic *al suferinţelor şi bucuriilor efemere la* eul regăsit *prin moartea primului eu, sau cum afirmă Mihai Cimpoi în cea mai bună carte a sa despre poet,* de la Narcis la Hyperion *(cf. Mihai Cimpoi,* Narcis şi Hyperion*, Editura Literatura artistică, Chişinău, 1979, 1986), experienţă concentrată şi în* Odă (în metru antic)*:* Ca să pot muri liniştit, pe mine/ Mie redă-mă!. *Va să zică e vorba de* a putea muri liniştit*, singura moarte cu adevărat* ontologică *şi, deci, creştină. Că sensul profund al vaierului fascinant din* Melancolie *acesta este, stă mărturie experienţa unuia dintre cei mai mari filosofi şi teologi creştini ai veacului al XX-lea. Este vorba de părintele Pavel Florenski şi experienţa de care ziceam e mărturisită în capodopera sa* Stâlpul şi temelia adevărului. *Iată ce îi scrie părintele Florenski tânărului său discipol, în* Scrisoarea a IV-a: … mi se pare că am murit de mult (Dogmatică şi dogmatism*, Editura Anastasia, Bucureşti, 1998, p. 171*). *Asta o spunea în 1914. Ai crede că părintele Florenski l-a plagiat pe Eminescu, fiindcă enunţul coincide până la amănunt. Dar părintele Florenski, foarte probabil, nici nu auzise de Eminescu.*

Emistihul poetului nostru fusese încredinţat tiparului în septembrie 1876, cu 38 de ani, adică, mai înainte. Avea 26 de ani, aceeaşi vârstă cu a lui Georg Trakl, care se stingea din viaţă, coincidenţă, în 1914, murind de disperare. Expresionistul Trakl e mult mai aproape de celălalt mare angoasat al momentului – G. Bacovia. Altă treaptă a crizei omului european modern. Pe care Eminescu ştiuse s-o înfrângă aidoma părintelui Florenski, aparent cu alte mijloace, dar în esenţă aceleaşi, izvorând din profunda experienţă creştină răsăriteană.

Părintele Florenski ne şi explică de ce trebuie să trecem prin moarte, prin disperarea în faţa morţii pământene, spre a ne putea înfăţişa liniştiţi *lui Dumnezeu.* A muri *înseamnă a te elibera de* ego, *de narcisismul individual:* Am renunţat la mine însumi şi astfel am renunţat la regula fundamentală a identităţii, deoarece Eul primar a încetat să existe. Am constatat o anumită întărire a Eului, dar într-un sens nou. (…) A apărut un fel de însănătoşire ca după o boală (maladie à la mort*, a lui Kierkegaard, n.n.*). Se simţea deja prospeţimea înviorătoare şi îndepărtata izbire a valului Veşniciei. *(p. 172). Ceea ce părintele Florenski explică oarecum* speculativ*, în urma revelaţiei lui Dumnezeu, Eminescu pune în imagine poetică inegalabilă deopotrivă în* Melancolie*, prin acel* Parc'am murit de mult *şi mai târziu în* Odă (în metru antic): Ca să pot muri liniştit, pe mine/ Mie redă-mă! *Dar după ce* a pătimit totul*, după ce a disperat ca nimeni altul, aşa cum nu se mai întâmplă în templele moarte* (biserica în ruină) *ale modernilor care mai văd doar* icoana*, dar* înţelesul *nu:* Ei nici văd faţa, ei văd sfinxul rece/ Ei văd icoana, înţelesul nu. *(Variantă la* Melancolie*, în* Opere*, I, p. 381). Adică în* icoana *lui Dumnezeu contemporanii nu mai văd* faţa *lui Dumnezeu, nu mai sunt* faţă în faţă *cu Dumnezeu. Fiindcă au pierdut* curajul suferinţei: Ci trăieşte, chinuieşte/ Şi de toate pătimeşte/ Ş-ai s-auzi cum iarba creşte (În zădar în colbul şcolii…).

Cu un peon IV (realizat cu ajutorul apostrofului fără blanc*) combinat cu un iamb (v v v - / v -), emistihul* Parc'am murit de mult*, inducând trecerea de la luminozitatea alite-*

rativă a celor doi a *din primele silabe la întunecarea vocalică* u - i / e - u, *menită să amplifice sensurile prime ale cuvintelor la modul metalingvistic, emistihul, spun, atinge acea puritate arhetipală spre care năzuia geniul eminescian, rezumând nu numai întreaga poezie, ci şi ontologia poetică a arheităţii.*

Summary

In this creation the author tries to combat the opinions that uphold the view that Eminescu is a forerunner of the existentialism. Dwells up on death theme at Eminescu, Codreanu come to the conclusion that the poet feels himself closer by God then the dogmatic priests. He also sustains that Eminescu integrates into a brilliant philosophical vision common traits of the religions, generally.

Opinii, Note

Numărul de aur în două poeme eminesciene
– considerații statistice –

Ilie TORSAN

Elegia „*Mai am un singur dor*" şi variantele ei

Denumită de G. Ibrăileanu „Miorița lui Eminescu" şi apreciată tot de el ca fiind „cea mai duioasă, mai răscolitoare elegie din toată lirica noastră cultă", poezia este caracterizată de o tonalitate gravă, apăsătoare, de o covârşitoare tristețe.

Specialiştii care au analizat această poezie au semnalat faptul că tonalitatea ei specifică este redată inclusiv printr-o distribuție măiestrită, în cadrul textului, a consoanelor L, M, N, R, distribuție obținută, în mod evident, prin intermediul cuvintelor care conțin aceste consoane şi care au fost considerate de către poet ca fiind cele mai potrivite pentru a-i exprima gândurile.

În cele ce urmează vom prezenta câteva constatări de ordin statistic referitoare la distribuția celor patru consoane în această poezie şi în celelalte trei variante publicate.

O parte dintre datele care vor fi prezentate sunt legate în mod direct de *„numărul de aur"* sau în mod indirect, prin intermediul unor şiruri numerice, definite prin recurență plecând de la doi termeni oarecare, *a* şi *b*, şiruri de forma:

$$a,b, (a+b), (a+2b), (2a+3b), \ldots$$

numite şiruri de tip Fibonacci (Leonardo din Pisa, sec. XIII), în care fiecare termen începând cu al treilea este egal cu suma celor doi termeni precedenți.

Referitor la aceste şiruri facem precizarea:

Dacă U (n+1) respectiv U (n+2) sunt termenii de rang (n+1), respectiv (n+2) atunci, la limită, raportul dintre U(n+2) şi U(n+1) este egal cu *„numărul de aur"*.

În cele ce urmează pentru numărul de aur, care are expresia matematică:

$$(\sqrt{5}+1)/2,$$

vom folosi notația N(a) = 1,618… (oprindu-ne la trei zecimale exacte), iar pentru rădăcina pătrată din N(a) vom folosi notația RN(a) = 1,272… (tot cu trei zecimale exacte). Totodată, pentru textele analizate vom nota cu L, lungimea lor în litere, cu C, respectiv cu V, numărul consoanelor, respectiv al vocalelor din text şi cu S, frecvența cumulată a consoanelor L,M,N,R.

Să considerăm pentru început câteva date globale referitoare la textul acestei poezii, precum şi la textele celor trei variante, respectiv, *„De-oi adormi”*, *„Nu voi mormânt bogat”*, *„Iar când voi fi mormânt”*.

Pentru poezia „Mai am un singur dor” şi cele trei variante, în ordinea de mai sus, parametrii precizați anterior au următoarele valori:

L	V	C	S	d
574	266	308	150	158
575	266	309	144	165
585	266	319	151	168
632	290	342	165	177

unde d = C-S.

Procentele pe care le reprezintă cele patru consoane din totalitatea literelor poeziilor sunt: 26,13; 25,04; 25,81, respectiv 26,10.

Aceste valori reprezintă un prim semnal că distribuția celor patru consoane este specifică poeziilor având tonalitate gravă apăsătoare, de accentuată melancolie şi tristețe.

Astfel, pentru poezia *„Peste vârfuri”*, având o tonalitate asemănătoare cu cele patru poezii de care ne ocupăm şi pentru care L= 237 şi S= 65, procentul este de 27,42 superior chiar celui obținut pentru poezia *„Mai am un singur dor”*.

Dar pentru poeziile a căror caracteristică principală nu este melancolia, tristețea, procentele cu care apar cele patru consoane sunt mult mai mici. Astfel pentru poezia *„Somno-*

roase păsărele” procentul este de 22,93; pentru *„Crăiasa din poveşti”*, 21,83 la sută; pentru *„Cu penetul ca sideful”* avem 20,68 la sută, iar pentru *„De vorbiţi mă fac că n-aud”*, procentul are valoarea de 23,17.

Între frecvenţele celor patru consoane şi celelalte caracteristici statistice ale textelor poeziilor de care ne ocupăm, există unele relaţii care probează – după părerea noastră – faptul că distribuţia acestor consoane nu este una oarecare.

De exemplu, cu notaţiile adoptate, pentru poezia *„Mai am un singur dor”* reţinem deocamdată următoarele relaţii:

$$V/S - 0,5 = RN(a) \; ; \; L/3.S = RN(a) \; ; \; M/(L-1) = N(a)$$

unde prin M şi L am notat aici frecvenţele absolute ale acestor litere în poezie.

Pentru primele două relaţii, radicalul din „numărul de aur” s-a obţinut cu două zecimale exacte, pentru a treia zecimală eroarea este egală cu 0,001 în prima relaţie şi cu 0,003 în a doua. În a treia relaţie „numărul de aur” are două zecimale exacte, pentru trei eroarea este 0,001.

Relaţii similare se găsesc şi în variantele acestei poezii, cele mai apropiate de acestea fiind cele din poezia *„Iar când voi fi pământ”*. Şi în acest caz avem:

$$L/3.S = RN(a) \text{ şi } N/M = N(a)$$

unde prin N, respectiv M am notat frecvenţele absolute ale acestor litere în textul poeziei.

Să considerăm textul acestor poezii împărţit în trei mulţimi disjuncte, şi anume: mulţimea formată din toate cuvintele iniţiale ale versurilor; mulţimea cuvintelor mediane şi mulţimea formată din rime (sau cuvintele-rime).

Pentru numărarea şi repartizarea cuvintelor, vom aplica următoarele reguli: fiecare cuvânt care conţine cratimă va fi considerat un singur cuvânt, următoarele construcţii „izvoarele-ntr-una”, respectiv „murmură-ntr-una” şi care apar în cele patru poezii, le vom considera că reprezintă fiecare câte trei cuvinte determinate de cele două cratime.

În aceste condiţii, pentru poezia *„Mai am un singur dor”*, cele 150 de litere din setul L,M,N,R sunt repartizate în

cele trei mulțimi astfel: 41; 61, respectiv 48 în mulțimea rimelor, partiție care verifică relația 61/48 = RN(a) cu două zecimale exacte, pentru a treia zecimală eroarea fiind egală cu 0,002.

În cazul poeziei *„De-oi adormi”*, cele trei mulțimi conțin următoarele părți din frecvența cumulată a celor patru consoane: 29; 67; 48, deci mulțimea rimelor are acelaşi număr de elemente ca şi în cazul primei poezii, cu toate că din cele 36 de rime pe care le conține fiecare, numai 24 sunt comune.

Mai mult, repartizarea lui S în cele trei mulțimi s-a făcut, în acest caz, după o progresie aritmetică cu rația egală cu 19, deoarece 29+19=48 şi 48+19=67.

Cele trei mulțimi, în cazul poeziei *„Iar când voi fi pământ”*, conțin următoarele elemente: a=47 mulțimea cuvintelor inițiale; c=63 mulțimea mediană şi b=55 mulțimea rimelor, repartiție care verifică relația: (a+b)/c = N(a), unde, pentru numărul de aur s-au obținut două zecimale exacte, pentru a treia eroarea fiind egală cu 0,001.

* * *

Relațiile numerice prezentate mai sus au fost deduse pe baza frecvențelor absolute ale consoanelor L,M,N,R din poezii, în totalitatea lor, sau din cele trei mulțimi disjuncte în care am împărțit textele acestora. În acest fel s-au obținut informații globale despre distribuția celor patru consoane în textele analizate.

Informații mai detaliate se obțin dacă se analizează rangurile pe care sunt distribuite aceste litere în textele analizate şi se găsesc anumite relații între aceste ranguri.

Această analiză poate fi efectuată pentru întregul text al poeziei sau pentru fragmente succesive din el.

Poezia *„Mai am un singur dor”* are trei strofe a câte 12 versuri fiecare.

Pentru prima strofă indicatorii statistici definiți anterior au următoarele valori:

L = 186; C = 98; V = 88; S = 55 şi d = C-S = 43.

Vom considera textul acestei strofe ca un şir de litere numerotate, începând cu prima literă a primului vers, cu numere de la 1(unu) la 186 (câte litere are strofa) şi vom reține numerele de ordine (sau rangurile) care corespund consoanelor L,M,N,R.

Referitor la aceste ranguri se constată următoarele: *Cel puțin 90 la sută dintre consoanele L,M,N,R, care apar în strofă împreună cu vocala A, sunt situate pe ranguri care formează succesiuni, astfel încât diferențele rangurilor vecine din acestea conduc la secvențe care aparțin unor şiruri de tip Fibonacci.*

Pentru exemplificare prezentăm două dintre aceste succesiuni, scriind rangurile şi literele corespunzătoare:

1	5	7	13	21	35	57	10	16	18	26	36	54
M	M	N	R	N	A	M	N	R	N	A	L	N

Din prima succesiune, prin calcularea diferențelor dintre rangurile vecine, rezultă secvența 4,2,6,8,14,22, care aparține unui şir de tip Fibonacci, pentru a=4 şi b=2, iar a doua succesiune generează secvența 6,2,8,10,18, care aparține unui şir Fibonacci pentru a=6 şi b=2.

În acest fel au fost puse în evidență 13 succesiuni care conțin 50 din cele 55 de litere L,M,N,R aflate în această strofă, rezultând procentul de mai sus.

Deoarece succesiunile găsite nu sunt unice şi nici toate disjuncte, am început constatarea cu expresia „cel puțin…“.

Există succesiuni formate în exclusivitate din rangurile corespunzătoare celor patru consoane şi care „leagă” între ele cel puțin 85 la sută dintre aceste litere, prin secvențe aparținând şirurilor de tip Fibonacci.

Iată două dintre aceste succesiuni:

72	74	85	98	122	159	136	138	146	156	174
M	L	L	N	M	M	R	N	R	M	N

Prima dintre acestea formează secvența 2,11,13,24,37 aparținând unui şir de tip Fibonacci, pentru a=2 şi b=11, iar a doua conduce la un şir de tip Fibonacci pentru a=2 şi b=8.

În total au fost găsite 12 astfel de succesiuni conținând 47 din cele 55 de litere L,M,N,R, aflate în strofă, de unde a rezultat procentul de mai sus.

Se constată uşor că succesiuni de acest tip se regăsesc şi în celelalte strofe, precum şi în celelalte poezii de care ne ocupăm, în procentaje asemănătoare.

De exemplu, primele patru strofe din poezia *„De-oi adormi"* au în total 252 de litere dintre care 65 sunt reprezentate de consoanele L,M,N,R. Cu rangurile pe care sunt situate aceste consoane, au fost găsire 12 succesiuni de tipul celor anterior definite şi care conțin 52 din cele 65 de consoane din setul L,M,N,R, adică 80 la sută.

Iată două dintre aceste succesiuni:

19	30	35	51	72	109	167		118	122	124	130	138
N	R	M	M	R	N	N		N	R	M	M	N

prima dintre ele conducând la secvența: 11,5,16,21,37,58 aparținând unui şir Fibonacci, în care a=11 şi b=5, iar a doua la secvența 4,2,6,8, aparținând unui şir de tip Fibonacci, în care a=4 şi b=2.

Din poezia *„Iar când voi fi pământ..."* vom considera, pentru exemplificare, strofa a noua în care cele patru consoane apar în total pe 18 ranguri. Următoarele succesiuni formate cu aceste ranguri: 11,16,19,27,38; 7,10,14,21 şi 5,9,24,43 conțin 13 din cele 18 ranguri adică peste 72 la sută şi toate conduc la secvențe aparținând unor şiruri de tip Fibonacci.

Acestea sunt câteva elemente care, după părerea noastră, probează faptul că distribuția consoanelor L,M,N,R în aceste poezii nu este una oarecare. Apariția numărului de aur în analiza acestei distribuții este un fapt care merită să fie reținut.

Poezia „Somnoroase păsărele"

Analiza statistică, chiar sumară, evidențiază construcția „aproape matematică" a poeziei.

Pentru cursivitatea prezentării vom folosi următoarele notații: L = lungimea în litere a unui text, V = numărul de

vocale, C = numărul de consoane, f(a,b,…) = frecvenţa cumulată a literelor precizate între paranteze.

Prima strofă are cea mai evidentă „structură matematică”, lăsând impresia că poetul i-a acordat o atenţie deosebită.

Un tabel sintetic al acesteia arată astfel:

versul	nr. literelor	nr. vocale	nr. consoane
1	18	9	9
2	18	10	8
3	18	8	10
4	10	5	5
Total	64	32	32

Dintre frecvenţele literelor reţinem numai următoarele: f(A)=10, f(E)=9, f(I)=3, f(O)=4, f(L)=3, f(M)=2, f(N)=6, f(R)=5.

Între elementele ei statistice există o serie de relaţii, dintre care reţinem:

$$V = C = L/2$$
$$f(LMNR) = L/4$$
$$f(MN) = f(LR) = 8 = L/8$$
$$f(AI) = f(EO) = 13$$

cum 8 şi 13 sunt doi termeni consecutivi din şirul Fibonacci 1,1,2,3,5,8,13,…, raportul lor aproximează *numărul de aur* şi avem:

$$f(AI)/f(MN) = f(EO)/f(LR) = N(a)+0,007$$

atunci când N(a) se consideră cu trei zecimale.

Strofa are în total 13 cuvinte dintre care numărul celor cu lungimea, în litere, mai mare ca doi este egal cu 8 şi deci raportul acestor numere este de 13/8 = N(a)+0,007. Celelalte 5 cuvinte au lungimea egală cu doi. Această partajare a textului ne conduce la secvenţa 5,8,13, formată din trei termeni consecutivi din şirul lui Fibonacci, deci este o secvenţă fibonacciană.

Primul vers are o structură deosebită, din cele 18 litere ale sale, 9 sunt vocale egal distribuite f(A)=f(E)=f(O)3 şi 9 sunt consoanele L,M,N,P,R,S, în ordine strict alfabetică.

Să considerăm şirul format din cele 64 de litere ale primei strofe, adică,

S	O	M	N	O	R	O	…	B	U	N	Ă
1	2	3	4	5	6	7	…	61	62	63	64

referitor la care se constată următoarele:

– literele ale căror numere de ordine (ranguri) formează *progresia aritmetică*, cu raţia egală cu 8 : 8, 16, 24, 32, 40, 48, 56, 64 sunt *AEUASAOA* iar suma rangurilor lor din alfabetul normal ordonat este egală cu 64;
– literele care au drept numere de ordine *numerele impare* 1,17,33,49, respectiv 3,19,35,51, ambele succesiuni formând câte o progresie aritmetică cu raţa egală cu 16, sunt *toate consoane*;
– literele care au drept numere de ordine *numerele pare* 2,18,34,50, respectiv 16,32,48,64, ambele succesiuni formând câte o progresie aritmetică cu raţa egală cu 16, sunt *toate vocale*;
– cea mai lungă secvenţă bazată pe alternanţa *„consoană-vocală”*, care se poate forma din şirul de mai sus este: *SEPĂSĂRELEPELACU*, *având 16 litere.*

Să împărţim mulţimea cuvintelor acestei strofe în trei mulţimi disjuncte, şi anume: *mulţimea cuvintelor iniţiale ale versurilor*, notată cu M(i), *mulţimea cuvintelor mediane*, notată cu M(m) şi *mulţimea cuvintelor finale ale versurilor* (sau cuvinte-rime), notată cu M(r).

Pentru aceste trei mulţimi, frecvenţa cumulată a consoanelor L,M,N,R, având valoarea, f(LMNR)=16 pentru întreaga strofă, este repartizată astfel:

M(i)	M(m)	M(r)
4	4	8

adică repartizarea s-a făcut după secvenţa fibonacciană 4,4,8, aparţinând şirului de tip Fibonacci în care a=b=4.

În mare măsură constatările de mai sus se regăsesc când se analizează textul poeziei în ansamblul lui.

Pentru întreaga poezie avem următoarele valori, conform notaţiilor convenite: L=267 litere, V=127, C=140,

f(L)=12, d(M)=7, f(N)=21 şi f(R)=22, valori între care există o serie de relaţii în care *numărul de aur* este prezent.

L/f(LNR)=3.N(a) ; f(LR)/f(N)=N(a)+0,001

Deoarece f(LMN)=40 şi C-40=100, rezultă că V/100=RN(a); şi cum frecvenţa cumulată a consoanelor L,M,N,R are valoarea f(LMNR)=62 şi C-62=78, rezultă că V/78=N(a)+0,01.

Aceste relaţii şi altele care pot fi stabilite şi care, în principal, stabilesc o legătură între vocalele şi consoanele textului şi frecvenţele consoanelor L,M,N,R, arată că *distribuţia acestor patru consoane nu este una întâmplătoare, ea fiind „mediată” în bună măsură de numărul de aur.*

Dar frecvenţele ne dau numai o imagine globală a structurii textului. O imagine mai completă se obţine dacă se analizează rangurile pe care le ocupă diverse litere în cadrul textului şi se stabilesc eventualele relaţii între aceste ranguri.

În acest sens vom studia distribuţia vocalelor din cele patru strofe ale poeziei.

Se constată că, *peste 53 la sută dintre vocalele fiecărei strofe sunt situate pe ranguri care sunt legate prin secvenţe aparţinând şirului de tip Fibonacci, obţinut pentru a=b=2, adică 2,2,4,6,10,16,...*

Numerotăm literele primei strofe, cu numere de la 1 la 64 (câte litere are şi reţinem numai numerele de ordine (sau rangurile) corespunzătoare vocalelor.

Următoarele succesiuni formate din aceste ranguri:

8	10	12	16	22		14	18	24	34	50
A	E	A	E	A		A	E	U	U	U
52	54	56	60			32	38	48	64	
E	E	O	E			A	E	A	A	

conţin 18 din cele 32 de vocale ale strofei, adică *56,25 la sută.*

Diferenţele dintre rangurile vecine din fiecare succesiune, formează câte o secvenţă care aparţine şirului de tip Fibonacci precizat mai sus.

Pentru strofa a doua, următoarele succesiuni:

3	5	9	15	20	22	24	28	34
A	I	A	U	A	E	I	O	E

39	41	43	47	50	52	54	58
A	E	O	I	O	I	E	A

60	62	64	68
I	A	O	I

conțin 21 din cele 31 de vocale ale strofei, adică *67,7 la sută*, iar diferențele dintre rangurile alăturate din fiecare succesiune, formează câte o secvență aparținând tot şirului de tip Fibonacci, precizat anterior.

Pentru următoarele două strofe aceste procentaje au valorile egale cu *54*, respectiv *56,25*.

Faptul că toate succesiunile de ranguri conduc la secvențe care aparțin aceluiaşi şir Fibonacci, poate fi considerat ca o dovadă că textul este „echilibrat" din punct de vedere al distribuției vocalelor.

În corelație cu aceste constatări, reținem şi faptul că, *indiferent de numărul de litere din prima, a treia şi a patra strofă, numărul vocalelor este constant egal cu 32 în fiecare dintre ele*. Dacă în strofa a doua, în loc de forma *„...florile-n..."* s-ar fi folosit forma *„...florile în..."*, atunci şi această strofă ar fi avut 32 de vocale, în loc de 31 câte are.

Cuvântul PACE ocupă un loc central în cadrul poeziei, lăsând impresia că întreaga poezie este construită în jurul acestui cuvânt, în concordanță cu starea de linişte, de armonie şi pace, care se degajă din acest text.

Într-adevăr, dacă toate cuvintele care apar în poezie şi conțin cratima se numără ca un singur cuvânt, poezia are în total 55 de cuvinte, pe care le numerotăm de la 1 la 55. În mijlocul şirului numeric 1,2,3,4, … 55 se află numărul 28, iar *al 28-lea cuvânt din poezie este cuvântul PACE*, ultimul cuvânt din strofa a doua.

Facem precizarea că 28 este *număr perfect*, suma divizorilor săi, adică 1,2,4,7,14, fiind egală cu 28, coincidență care parcă vine să sublinieze poziția *perfectă* a cuvântului PACE.

Poziția centrală a acestui cuvânt este întărită şi de constatarea că, *prima lui literă, adică P, împarte şirul literelor poeziei în două părți egale*. Într-adevăr, poezia are în total 267 de litere, iar litera P de mai sus este a 134-a, deci se găseşte exact în mijlocul şirului numeric 1,2,3, … 267.

Caracteristica dinamică a acestei poezii este *mişcarea lentă*, sugerată, printre altele, de „somnoroasele păsărele”, de „izvorul care suspină”, „codrul care tace”, de urarea de „noapte bună”, de invocarea somnului etc. Aceasta este una dintre caracteristicile care conferă frumusețe aparte poeziei şi insuflă cititorului un sentiment de linişte şi pace. Nu întâmplător singura pasăre denumită în mod expres este LEBĂDA, recunoscută pentru frumusețea ei, calmul grațios şi eleganța mişcărilor. În contrast, în poezia *La mijloc de codru*, a cărei caracteristică dinamică este mişcarea rapidă, este invocată RÂNDUNICA, recunoscută ca o campioană a vitezei în zbor.

Din punct de vedere statistic, mişcarea lentă este probată atât de raportul dintre numărul substantivelor şi cel al verbelor din text, valoarea acestui raport fiind egală aproximativ cu doi în favoarea substantivelor, cât şi de distribuția acestora în cadrul poeziei.

Analiza distribuției substantivelor şi verbelor scoate din nou în evidență poziția centrală a substantivului PACE.

Să considerăm cele două părți în care acest cuvânt împarte textul poeziei şi să numerotăm cuvintele acestora astfel: cuvintele din partea a doua se numerotează de la 1 la 27, începând cu primul cuvânt al primului vers din strofa a treia (unde începe partea a doua), iar cuvintele din prima parte, începând cu primul cuvânt al primului vers din prima strofă, se numerotează folosind ordinea descrescătoare a şirului numeric de mai sus, adică 27, 26, 25 … 2, 1.

Cuvintele care, în cele două numerotări, au rangurile 4,13,16,17,23,26, sunt substantive şi ele totalizează 12 din cele 20 de substantive din text, de unde rezultă că *60 la sută din substantivele poeziei sunt distribuite simetric, două câte două, față de cuvântul PACE*.

Referitor la distribuția substantivelor şi a verbelor există şi alte constatări interesante.

Să numerotăm cuvintele fiecărei strofe şi să notăm cu litera S substantivele şi cu V verbele.

Pentru prima şi a patra strofă, cuvintele care au numerele de ordine 2,5,7,12 conduc la succesiunea de forma SSVS, pentru prima strofă, respectiv SVSS, pentru a patra strofă, ambele succesiuni conţinând trei substantive şi un verb, o succesiune fiind inversa celeilalte.

În plus, secvenţa numerică 2,5,7,12 este una *fibonacciană*.

În strofa a treia, cuvintele cu numerele de ordine formând *secvenţa fibonacciană* 2,4,6,10, generează succesiunea de forma SSSV, care conţine tot trei substantive şi un verb.

În strofa a doua, cuvintele ale căror numere de ordine formează *secvenţa fibonacciană* 3,6,9,15, generează succesiunea VSVS, cu o structură simetrică.

Cuvintele–rime (ultimele cuvinte din fiecare vers), conţin *opt substantive* şi *patru verbe*, un raport în concordanţă cu mişcarea lentă, caracteristică pentru această poezie.

Fiecare dintre aceste cuvinte poate fi reprezentat în plan printr-un punct ale cărui coordonate sunt formate din numărul vocalelor, respectiv al consoanelor, cuvântului respectiv. De exemplu, cuvântului ADUNĂ îi corespunde în plan punctul A(3;2) iar cuvântului PACE, îi corespunde punctul B(2;2). Amintim totodată că, un triunghi se numeşte *triunghi de aur*, dacă raportul dintre suma a două laturi şi latura a treia este egal cu *numărul de aur*, N(a) sau cu un multiplu al acestuia.

Să revenim la cele 12 cuvinte precizate.

Cu cele opt substantive şi patru verbe din rimele poeziei, se pot forma patru grupe, fiecare dintre ele conţinând câte două substantive şi un verb, astfel încât punctele din plan corespunzătoare cuvintelor din fiecare grupă să formeze câte un triunghi de aur.

Aceste grupe sunt următoarele:

(păsărele, grădină, adună)
(rămurele, pace, suspină)
(feerie, luna, culce)
(armonie, ape, tace)

Pentru prima grupă, punctele corespunzătoare în plan sunt: A(4;4), B(3;4), C(3;2), lungimile laturilor triunghiului ABC având valorile:

AB=1; AC=$\sqrt{5}$ şi BC=2,

de unde rezultă că: (AB+AC)/BC = N(a), deci triunghiul ABC este un *triunghi de aur*.

Se procedează asemănător pentru fiecare grupă.

Secvenţele de litere bazată pe alternanţa *consoană-vocală* sunt caracteristice pentru această poezie şi ele contribuie la muzicalitatea deosebită a textului.

În legătură cu acest aspect, vom preciza care este numărul minim de litere care trebuie eliminate din fiecare vers, astfel încât el să devină o secvenţă unică, cu structura CVCV…

În acest scop vom numerota literele fiecărui vers în parte, pentru a preciza, în majoritatea cazurilor, rangurile literelor care trebuie eliminate.

Pentru prima strofă obţinem:

A = versul	1	2	3	4
B = literele eliminate	2	2	4	2
C = lungimea secvenţei rămase	16	16	14	8

Strofa are 64 de litere şi este necesar să eliminăm în total 10 litere, adică *15,6 la sută*.

Rangurile celor patru litere care trebuie eliminate din cel de-al treilea vers formează *secvenţa fibonacciană 3,4,7,11.*

Pentru strofa a doua, obţinem:

A	1	2	3	4
B	4	5	5	3
C	16	16	16	8

Strofa are 73 de litere şi deci este necesar să eliminăm aproximativ *23,3 la sută* din litere. Rangurile celor patru litere care trebuie eliminate din primul vers formează *secvenţa fibonacciană 1,7,9,16.*

Pentru strofa a treia avem:

A	1	2	3	4
B	2	7	7	3
C	14	14	12	8

Strofa are 67 de litere din care trebuie eliminate 19, adică *28,3 la sută.*

Din al doilea vers trebuie eliminate literele ale căror ranguri formează *secvența fibonacciană 1,3,4,7,11* şi literele cu rangurile 10 şi 20.

Din al treilea vers trebuie eliminate literele ale căror ranguri formează *secvența fibonacciană 2,5,7,12* şi literele cu rangurile 13,15,17.

Din al patrulea vers trebuie eliminate literele cu rangurile 3,6,9, care formează *o secvențe fibonacciană.*

Pentru strofa a patra obținem:

A	1	2	3	4
B	6	2	5	2
C	12	16	12	8

Strofa are 63 de litere, trebuind să eliminăm 15 dintre ele, adică *23,8 la sută.*

Din primul vers trebuie eliminate literele ale căror ranguri formează *secvența fibonacciană 4,5,9,14* şi literele cu rangurile 12 şi 18.

Din aceste date rezultă din nou că mai elaborată dintre toate este prima strofă, urmată de a patra, şirurile de tip Fibonacci sunt prezente, iar secvențele cele mai frecvente, aproximativ 37,5 la sută, la care se reduc versurile, sunt cele cu lungimea 16.

Analiza structurii cuvintelor din poezie evidențiază unele elemente interesante în care „numărul de aur” este prezent.

Cuvintele în care numărul vocalelor este egal cu cel al consoanelor, le vom numi *simetrice*, iar cuvintele care, pe lângă această proprietate, au structura de forma c v c v…, unde prin c am desemnat consoana, iar prin v vocala, le vom numi perfect simetrice.

Să considerăm cuvintele din poezie a căror lungime, în litere, este strict mai mare decât doi. În această ipoteză, poezia conține *15 cuvinte simetrice*, dintre care sunt distincte

13 (cuvintele NOAPTE şi BUNĂ repetându-se), iar dintre acestea, *8 sunt perfect simetrice.*

Dar 8 şi 13 sunt doi termeni consecutivi din şirul lui Fibonacci, pentru a=b=1 şi raportul lor este 13/8=N(a)+0,007.

În poezie apar în total (deci se ține seama şi de numărul repetițiilor) 13 cuvinte formate din câte două litere şi deci, raportul dintre numărul acestora şi numărul cuvintelor perfect simetrice este egal tot cu 13/8=N(a)+0,007, când pentru numărul de aur se consideră valoarea cu trei zecimale.

Din cele 8 cuvinte perfect simetrice distincte şi având lungimea mai mare ca doi, adică, *păsărele, rămurele, bună, tace, pace, lebăda, ridică, luna*, 5 sunt substantive şi cum numerele 5 şi 8 sunt doi termeni consecutivi din şirul de tip Fibonacci, pentru a=b=1, raportul lor estimează *„numărul de aur”*. Într-adevăr, 8/5=1,6

* * *

Pe parcursul analizei au fost observate şi unele coincidențe interesante care, cel puțin din punct de vedere sentimental, au legătură cu textul acestei poezii şi mai ales cu marele ei autor.

Vom prezenta în continuare câteva dintre aceste „întâmplări”.

1) Din şirul format de cele 64 de litere ale primei strofe, le extragem pe acelea care au drept ranguri (numere de ordine) termenii următoarei secvențe din şirul lui Fibonacci: 1,2,3,5,8,13,21,34,55, prezentând pentru fiecare literă rangul ei din alfabet. Aceste litere sunt:

S	O	M	O	A	S	L	U	N
19	15	13	15	1	19	12	21	14

Suma rangurilor din alfabet ale acestor litere este egală cu 129, adică exact cât suma rangurilor din alfabet al literelor din numele Mihai Eminescu. Această sumă nu se schimbă dacă, cel mai mic număr din secvență, adică 1 (unu), rangul literei A se scade din el şi în acelaşi timp se adună la următorul rang ca ordin de mărime, adică la 12, rangul literei L. Secvența devine: *19,15,13,15,0,19,13,21,14*.

Din primele patru numere reținem numai cifrele unităților, următoarele patru numere le copiem neschimbate după care, fiecare dintre aceste opt numere se înlocuieşte cu litera din alfabet care are acelaşi număr drept rang:

9	5	3	5	19	13	21	14
I	E	C	E	S	M	U	N

Secvența finală, IECESMUN, este o anagramă a numelui EMINESCU.

2) Cuvântul PACE, care împarte şirul cuvintelor poeziei în două părți egale, este al 28-lea cuvânt şi al 3-lea din al 8-lea vers, numere care ne sugerează următorul algoritm:

Cum 28=20+8, din prima strofă, începând cu a 20-a literă, extragem din 3 în 3, opt litere. Acestea sunt: ECBIANEC, din care numai N are rangul din alfabet format din două cifre, el fiind numărul 14. Dacă cifrele acestui număr le înlocuim cu literele care în alfabet le au drept ranguri, obținem bigrama AD cu care vom substitui litera N şi secvența de mai sus devine: ECBIAADEC.

Ultimele 6 litere din acest şir, IAADEC, culese în ordinea indicată de cheia (526134), în care suma perechilor de numere vecine este egală cu 7, conduce la secvența: EACIAD.

Primele 6 cifre din acelaşi şir, permutate corespunzător, generează secvența: EAICBA.

Alăturăm cele două secvențe finale şi înlocuim fiecare literă cu rangul ei din alfabet:

E	A	C	I	A	D	E	A	I	C	B	A
5	1	3	9	1	4	5	1	9	3	2	1

Din şirul numeric de mai sus, se formează, alternativ, numere de o cifră şi din două cifre, după care fiecare dintre aceste numere se înlocuieşte cu litera care, în alfabet, are acel număr drept rang. Adică:

5	13	9	14	5	19	3	21
E	M	I	N	E	S	C	U

şi a rezultat numele poetului.

3) În limba română, numerele pot fi substituite cu literele iniţiale ale cuvintelor care le denumesc (în afară de şapte), adică:

1	2	3	4	5	6	8	9	0
U	D	T	P	C	S	O	N	Z

Cuvântul PACE, care ocupă un loc central, are rangul 28, care este *număr perfect* şi are drept divizori numerele 1,2,4,7,14.

Din primul cuvânt al poeziei, respectiv SOMNOROASE, extragem literele care au rangurile 1,2,4,7, acestea fiind SONO. Înlocuind fiecare literă cu numărul pe care-l substituie şi adunând la cele două numere care provin din substituirea celor două consoane, respectiv S şi N, rangurile lor din alfabet, rezultă

S	O	N	O
6	8	9	8
19	–	14	–
25	8	23	8

Dacă numerele obţinute se înlocuiesc cu literele care, în alfabet, au aceste numere drept ranguri, obţinem secvenţa YHWH, care reprezintă cuvântul *Dumnezeu*, scris în ebraică.

4) Să considerăm cuvintele *perfect simetrice* distincte, precizate în analiză.

Frecvenţele cu care apar în aceste cuvinte literele care compun numele poetului sunt:

E	M	I	N	E	S	C	U
7	1	2	2	–	1	3	3

deci cu literele cuvintelor *perfect simetrice*, numele poetului poate fi scris în 7x1x2x2x6x1x3x3= 1512 variante. Dar, 1512 = 3(220+284), unde 220 şi 284 sunt primele două numere prietene, purtate la piept, drept talisman, secole de-a rândul de către toţi cei ce-şi doreau să rămână prieteni pe viaţă.

NOTĂ: Analiza acestei poezii s-a făcut după textul aflat în M. Eminescu, *Poezii – proză literară*, Ediţie de Petru Creţia, Cartea Românească, 1978.

Summary

The author choose as a modality a statistical analysis (with codified nuance) of the text, which can make evident the mysterious „Golden Number" (1,618…), proving that this way of tucking the problem can translate the text and, in the same time, can offer us new information.

It comes out that letters and words distribution is not an accidentally one, this fact being sustained through the appearance of the „Golden Number" and the Fibonacci type files.

Mihai Eminescu, etnolog?

Lucia BERDAN

Pornim, în cele ce urmează, de la o idee ce mi se pare a se fi constituit deja într-o prejudecată, de foarte mulți ani, atât pentru istoricii literari cât şi pentru folclorişti, aceea de a considera, cum este cazul de față, pe marii clasici care s-au inspirat din literatura populară, ca fiind *folclorişti*, mai nou, numiți *etnologi*. Atât denumirea de *folclorist*, cât şi cea de *etnolog*, care existau de pe vremea începuturilor acestor discipline, din sec. al XIX-lea, se referă la o profesie practicată ca specialist, ceea ce nu este cazul nici unuia dintre marii clasici. Nici Eminescu, Creangă sau M. Sadoveanu nu au fost de profesie *folclorişti* sau *etnologi*, ci mari scriitori care au folosit literatura populară printre altele ca sursă de inspirație pentru crearea unei literaturi naționale originale. Acest lucru rezultă, credem, foarte clar pentru cine vrea să observe şi să rețină, din cel puțin două lucrări mari pe această temă (dintre foarte multele) care au apărut în Editura Academiei Române, una în 1970, alta în 1971, ambele sub îngrijirea ştiințifică a lui Ovidiu Papadima, ***Izvoare folclorice şi creație originală: Mihai Sadoveanu, Octavian Goga, Gala Galaction, Ion Pillat, Lucian Blaga, Ion Barbu, Vasile Voiculescu***, şi ***Temelii folclorice şi orizont european în literatura română***. Aportul principal al marilor noştri clasici a fost acela de a crea, de a compune lucrări originale folosind sursele de inspirație avute la îndemână şi care conveneau structurii lor artistice. Chiar în cazul scriitorilor care au scris despre literatura populară, ceea ce nu este cazul lui Eminescu, în afara unor fragmente controversate, nu credem că se potriveşte această caracterizare şi ca atare, nici prezența acestor mari scriitori într-un ***Dicționar al folcloriştilor*** sau, mai nou, al ***etnologilor români***. Am demonstrat acest lucru în studiul ***G. Călinescu, etnolog?*** susținut drept comunicare la

Sesiunea specială organizată de Facultatea de Litere cu ocazia *Centenarului G. Călinescu* (în mai 1999), studiu publicat mai apoi în *„Dacia Literară”*.

În cazul lui M. Eminescu, cum observa şi Perpessicius, inspiraţia folclorică face parte din laboratorul creaţiei, astfel încât cu Eminescu – scria acesta – „folclorul se transformă într-un ţinut prin excelenţă fermecat”. Izvoarele folclorice ale operei eminesciene au făcut obiectul cercetării minuţioase de-a lungul timpului a lui Leca Murariu, Artur Gorovei, Petru Iroaie, Petru Caraman, G. Călinescu, C. Noica, I. Rotaru. I. C. Chiţimia. M. Vrabie, George Muntean, Mihai Pop, Dumitru Pope, Dumitru Vatamaniuc, Ovidiu Bîrlea, Zoe Dumitrescu Buşulenga, Mihai Drăgan, Gh. Drăgan. Este deja o butadă să afirmi că folclorul a constituit pentru M. Eminescu „izvor pururea reîntineritor” şi trebuie puse sub semnul întrebării unele afirmaţii preluate de-a lungul a mai bine de un secol de exegeză eminesciană fără a fi verificate întotdeauna riguros. Este vorba de afirmaţia potrivit căreia M. Eminescu, în poemul „Luceafărul”, s-ar fi inspirat din basmul românesc publicat în traducere germană de Richard Kunisch sub titlul *Das Mädden in goldenen Garten*, în cartea sa *Bucarest und Stambul. Rumänien und der Turker***,** Berlin, 1861, p. 180-193, idee lansată de M. Gaster în lucrarea *Literatura populară română*, Bucureşti, 1883, p. 549. Astfel că, după Gaster, istoricii literari şi eminescologii chiar nu au încetat să se refere la Kunisch ca bază de pornire pentru crearea „Luceafărului”. În realitate, nu basmul românesc transpus în „nemţeşte” de R. Kunisch a stat la baza poemului „Luceafărul”, ci basmul românesc, transpus de Eminescu în versuri, „*Fata în grădina de aur*” a stat la baza creării acestui poem de mare elevaţie poetică şi filozofică.

Aceste nedumeriri le-a exprimat Perpessicius în ediţia critică din seria M. Eminescu, *Opere***,** tom VI, *Literatura populară*, Bucureşti, 1963, p. 47-62. Mai târziu, în 1988, istoricul literar Nicolae Georgescu în articolul *Rigoarea metodei* din revista „Luceafărul”, 16 ianuarie 1988, p. 21, observă că, de fapt, M. Gaster în cartea sa din 1883 a vorbit despre poemul „Luceafărul” din auzite, pentru că poemul încă

nu apucase să fie publicat în „Almanahul Societății Academice Social-Literare România Jună” din Viena, martie 1883, deşi poetul lucra la el de mai mulți ani. Se poate observa la o analiză atentă a variantelor populare ale acestui basm, cum a făcut I. C. Chițimia în studiul *Reazemul folcloric al operei lui Mihai Eminescu* (*din Revista de etnografie și folclor*, tom 35, 1990, nr. 2 p. 123-131) că „piatra” aruncată de Gaster a fost preluată fără o corelare complexă a creațiilor lui Mihai Eminescu. Se deduce din studiul lui Chițimia, avizat şi prob folclorist, că M. Eminescu a folosit izvoare prime populare şi a lucrat la poetizarea acestui basm în felul său specific şi personal, aşa cum a procedat şi în alte cazuri: *Miron și frumoasa fără corp*, *Călin Nebunul*. Chițimia a mers mai departe şi a comparat un fragment din basmul *Călin Nebunul* creat de Eminescu într-o perfectă limbă literară (ceea ce presupune prezența unei rare forme populare) şi basmul *Călin Nebunul* cules întru totul în vorbire populară, cu forme tipic dialectale. Fără a fi înregistrate pe bandă de magnetofon, se poate observa din această comparație cum a păstrat poetul alternanțele de pronunție, stereotipurile narative populare, repetiții, topică proprie narațiunii populare, lexicul regional. Şi se cunoaşte atenția deosebită acordată de poet formelor de grai popular. Dar de aici şi până la a afirma că M. Eminescu a fost folclorist e o cale lungă şi, repet, o etichetare inadecvată. Petru Caraman, în studiul din 1977, *Folclorul, marele dascăl al marelui Eminescu* observă că poetul arată un respect desăvârşit față „de produsul folcloric de care nu-şi permitea să se atingă” şi se întreba „Fost-au oare Eminescu un folclorist în sensul obişnuit al acestui termen?”. Nedumerirea lui Petru Caraman este, după părerea noastră, perfect justificată, pentru că Eminescu a procedat de la început ca un scriitor ce avea să devină, iar nu ca un folclorist pentru că, dacă ar fi avut intenția să publice textele culese ar fi avut unde, publicațiile epocii fiind toate dornice de culegeri populare.

În afara informației prime prin culegerile sale de literatură populară în timpul peregrinărilor prin țară, se ştie că Eminescu a fost un pasionat cercetător şi colecționar de manuscrise vechi româneşti, deci el acorda aproape în aceeaşi

măsură atenție *oralității* ca și *scriptualității*, adică textului scris. În manuscrisul, cu conținut miscelaneu, nr. 2308, care aparținea poetului, la foile 80-81-83, se găsește transcrisă *Istoria unui viteaz anume Doncilă*, urmată de nota „istorie în stihuri întru care se află viața și faptele a marelui viteaz anume Doncilă, împreună cu a lui Ștefan Vodă și cu a Brîncoveanului și altele ca acestea spre eglendisirea tinerilor, 1809, aprilie 15". Ion Bianu publică în 1908, în „Convorbiri Literare" un articol referitor la acest manuscris românesc, în care, alături de transcrierea, destul de corectă, a celui mai vechi text al versiunii românești a baladei lui *Doncilă Viteazul*, poetul încerca să susțină originea balcanică (sârbo-croată) a baladei. Nu întâmplător această baladă i-a atras atenția poetului, știută fiind preocuparea sa pentru a reconstitui poetic o mitologie autohtonă. În ciuda presupusei origini sârbo-croate, sau macedonene, a baladei lui Doncilă Viteazul, ea figurează în tipologia baladei populare românești cu 44 de variante complete, culese în peste 150 de ani, adică aproape tot atâtea câte se găsesc în toate celelalte versiuni balcanice la un loc (sârbești, bulgărești, macedonene, albaneze) cum demonstrează A. Fochi în cunoscuta sa lucrare *Coordonate sud-est europene ale baladei populare românești* (1975). Este important de știut că cele mai vechi variante românești publicate ale acestei balade *eroice*, categoria *vitejești*, au fost culese din Transilvania, Moldova, Muntenia și Banat, așadar din majoritatea provinciilor istorice românești. În legătură cu geneza acestei balade eroice, unii cercetători străini au stabilit legătura între balada lui Doicin Viteazul și ciclul de legende al Sfântului Gheorghe, ca formulă specifică balcanică a unui basm de circulație internațională, nr. 300 în catalogul internațional de basme și povești, Aarne-Thompson. Ne-a fost dat și nouă în îndelungata activitate de cercetare în teren a folclorului tradițional, păstrat în contemporan, să înregistrăm o variantă a acestei balade eroice, în 1988, în județul Neamț, la Dulcești, lângă Roman, de la un bătrân lăutar provenit dintr-o familie de vestiți lăutari violiniști din jurul Romanului. Comparând această variantă cu cele cunoscute din colecții și cu varianta folosită de Eminescu, am ajuns la concluzia că textul

transcris de Eminescu se apropie prin amploare şi structură epică (păstrarea celor cinci episoade narative de bază) mai mult de variantele transilvănene şi muntene decât de cele moldovene.

În legătură cu pasiunea poetului Eminescu pentru *basme* şi *balade*, pentru epos în general, aceasta s-ar explica, după cele ce susţine C. Noica în lucrarea *Sentimentul românesc al fiinţei*, 1978, p. 96, prin aceea că basmul are, ca nici o altă formă de creaţie artistică, o semnificaţie ontologică prin el însuşi. Aşa s-ar explica în mare măsură şi relaţia Creangă-Eminescu pe care i-a legat preţuirea basmelor. Creangă va fi fost cu siguranţă un *iniţiat* în această privinţă, de vreme ce şi V. Lovinescu în cartea *Creangă şi creanga de aur* îşi exprima părerea că povestitorul humuleştean va fi făcut parte dintr-o asociaţie secretă de povestaşi, iar poetul Eminescu, fascinat de tainele sacre, încifrate în basme, va fi fost un învăţăcel ideal în acest sens. Preocupat de ideea nemuririi în basmele pe care le-a cules şi le-a înnobilat poetic în poeme şi prelucrări artistice originale de basme tinzând spre perfecţiune, Eminescu a adus neamului prin creaţia sa nepieritoare „tinereţe fără bătrâneţe”, adică perpetuă vieţuire în timp şi spaţiu. Problema este însă, ca de fiecare dată când vorbim sau scriem despre Eminescu, noi specialiştii şi toţi oamenii de cultură care vorbim şi scriem în această frumoasă limbă românească, să venim cu ceva nou, care să ducă cercetarea creaţiei eminesciene mai departe.

Résumé

La présente étude traite un problème d'encadrement inadéquat d'un grand classique comme spécialiste en folklore (ou, comme on l'appelle à présent, ethnologue). Cela simplement parce que son œuvre a trouvé une source d'inspiration, parmi d'autres, dans la création populaire. On a utilisé cet appellatif pendant des années, même si certains historiens de la littérature et ethnologues, parmi lesquels Perpessicius, N. Georgescu, I. C. Chițimia, P. Caraman, ont attiré l'attention sur cette erreur de méthode. L'auteur discute ces opinions, auxquelles elle ajoute des arguments tirés de ses propres recherches sur le terrain, en comparant les variantes orales authentiques aux celles crées par M. Eminescu. On conclut qu'Eminescu, comme tous les grands classiques qui ont créé des œuvres aux résonances folkloriques, a utilisé des motifs populaires divers comme réservoir d'inspiration dans son œuvre, en lui préservant toutefois une distincte originalité dans la littérature universelle.

Povestea unui sigiliu

Ion C. ROGOJANU

În mai 1999, invitat fiind la Iaşi de prietenul meu Noni Trofin, pe atunci directorul Hotelului Unirea, hotel care găzduia un târg al cartofililor şi filateliştilor din România, am avut şansa să mi se ofere spre cumpărare un sigiliu-ştampilă. Vânzătorul, un botoşănean – Stelian Brânzei – şi-a argumentat preţul, care era, bineînţeles, exprimat în $, „*este ştampila societăţii Eminescu*”. Atâta ştia. Nu mi-a venit să cred. Aveam în mână **ştampila singurei Societăţi Eminescu înfiinţată cu asentimentul poetului**.

Moldoveanul nostru a avut îngăduinţa să-i trimit ulterior banii prin poştă.

Cât despre provenienţă, mi-a spus că a cumpărat-o de la un basarabean. Nu l-am crezut. Din documentele şi cărţile care relatează despre înfiinţarea acestei societăţi (vezi Petru Vintilă *Eminescu – roman cronologic*, 1974; Săluc Horvat *Eminescu – dicţionar cronologic*, 1994), se ştie:

– Eminescu, aflat la Botoşani, în ocrotirea surorii sale, Harieta, la 30 septembrie 1887, transmite comitetului de elevi ai liceului „Matei Basarab” din Bucureşti (condus de un oarecare Moţoc), în urma unei scrisori solicitatoare, acceptul său de a da unei „societăţi tinere” numele său.

– Unul dintre scopurile societăţii ar fi fost să lanseze liste de subscripţie pentru ajutorarea poetului, bolnav şi fără alte venituri. (Spre probă, în scrisorile din 10 şi 22 noiembrie 1887 către V. G. Morţun, Eminescu îi comunica acestuia starea sa materială precară).

– În 27 octombrie 1887, tinerii care înfiinţează „Societatea M. Eminescu – Bucureşti” i-au scris din nou solicitându-i şi o fotografie. Este cea de-a patra imagine, şi ultima, cu chipul poetului, dintre cele cunoscute, şi ultima de altfel, făcută la Botoşani, în atelierul fotografic al lui Jean Bielig. Nu ştim ca Eminescu să fi primit răspuns sau bani din partea tinerilor de la liceul bucureştean.

Poate, peste timp, vor apărea mărturii care zac în arhive particulare sau în fonduri neprelucrate ale unor biblioteci.

După cum arată, ştampila a fost destul de folosită. Este din alamă şi are diametrul de 3,5 cm. Textul este:

„SOCIETATEA M. EMINESCU – BUCURESCI”.

În interior este stema României, iar în partea de jos este deviza regelui Carol I:

„NIHIL SINE DEO”.

Recenzii

Despre o exegeză eminesciană

I. E. Torouțiu, *Exegeza eminesciană, Poeziile antume din punct de vedere filologic*, Editura Floare albastră, Bucureşti, 2002, 256 p., 13/20 cm. Antologie, notă editorială şi bibliografie de Doina Rizea. Prefață de Nicolae Georgescu

Toma P*AVEL*

Cine eşti d-ta, domnule I. E. Torouțiu? Este o întrebare legitimă pe care şi-o pun mulți dintre contemporani, chiar şi dintre cei truditori întru litere, în general, şi întru Eminescu în special. Un răspuns acestei interogații încearcă să ofere în chiar prefața cărții dl. N. Georgescu: tonul polemic, aciditatea poziției sale, implicarea sa politică, chiar dacă doar ideologic, prestigiul pe care i l-a adus publicarea *Studiilor şi Documentelor Literare*, cele 13 vol. apărute între anii 1931-1946, proprietar de tipografie, donator de documente către Academia Română, excelenta cunoaştere a culturii germane şi, în mod deosebit, *„surparea gloriilor literare"*, a unor opinii care funcționau cu titlu de tabu în epocă, toate acestea au făcut să se nască destule inamiciții literare, atitudinea sa fiind sancționată. Răspunsurile nu întârzie să apară, nefiind nicidecum oneste: G. Călinescu scrie pamflete de autoapărare în *Adevărul Literar şi Artistic* şi îl atacă prin trecerea sub tăcere a numelui său, în celebra *Istorie...* din 1941. Printre cei puțini care acceptă un dialog constructiv cu el se numără Perpessicius, cel care, în urma unei relații apropiate, de prietenie chiar, beneficiază de descoperirile lui I. E. Torouțiu, care voia el însuşi să-l editeze pe Eminescu în 8 volume.

Revenind la studiul de față, precizăm că, la 22 oct. 1947, Torouțiu îi scria lui Perpessicius:

„Acum lucrez zi de zi la ***Exegeza Eminesciană*** *şi pagină cu pagină trebuie, trebuie să-l citez pe Perpessicius.*

Va fi o lucrare de 600-700 pagini: ***Poeziile antume, din punct de vedere filologic****. Să ajute şi filologia la fixarea cuvântului, care de la ediţie la ediţie se schimbă ca nisipul în pustie.”* Volumul acesta conţine doar analize dedicate de scriitor în *Convorbiri Literare* ediţiilor eminesciene. Studiul despre care-i scria lui Perpessicius, definitivat prin 1947, nu s-a mai găsit.

Reamintim faptul că această carte este o selecţie de studii apărute într-o revistă de specialitate, adunate şi ordonate de către cei care au îngrijit această ediţie. Aşadar, nu autorul a fost cel care şi-a organizat astfel materialul.

* * *

Deşi ideile cuprinse în aceste pagini de exegeză sunt dintre cele mai diverse, reţinem una ca fiind centrală, în jurul căreia par a se mişca celelalte: editările succesive ale operei eminesciene au condus la transformări de substanţă ale textelor din punct de vedere filologic şi, implicit, din perspectiva conotaţiilor poetice. Autorul militează pentru păstrarea formelor iniţiale pe care Eminescu le-a dat tiparului, chiar şi atunci când poetul însuşi, în primii săi ani, încredinţa spre publicare texte cu specificaţia că admite unele modificări, dacă va fi cazul.

Nu există o structură a volumului în sensul clasic al termenului. Exegeza are în vedere pentru început amendarea manierei în care D. R. Mazilu a procedat la editarea operei eminesciene, la care se observă multe „*inepţii şi neadevăruri*”, observaţii făcute în studiul *Mihai Eminescu I. Academia Română – D. R. Mazilu*, care se încheie cu o concluzie tăioasă: o lucrare ratată. I. E. Torouţiu consideră că pretenţia lui D. R. Mazilu de a fi redactat o ediţie omagială pentru Academie în acelaşi mod în care s-a procedat cu ediţia Goethe este injustă. Editorul nu ţine cont de considerentele care intră în ecuaţie atunci când porneşte la un drum atât de dificil al adaptării: voinţa poetului şi regulile gramaticale în vigoare. Aplicând observaţiile asupra poeziei *Epigonii*, se ajunge la concluzia că noua haină căpătată prin adaptarea

punctuației, a virgulei în mod deosebit, și a formelor lexicale proprii spațiului moldovenesc la muntenisme, transformă lectura într-un retorism stacat și pretențios, străin de spiritul în care a fost compusă poezia. Textului *Epigonii* i se acordă cinci studii, aproximativ 100 de pagini, conținând inadvertențele sesizate între manuscrise și editările ulterioare.

I. E. Torouțiu procedează la un comparatism meticulos, introducând în analiză elemente ale diferitor niveluri lingvistice – fonetic, morfosintactic, lexical și de punctuație –, pornind de la manuscris și trecând succesiv prin edițiile Maiorescu, A. D. Xenopol, I. Scurtu, A. C. Cuza, M. Dragomirescu, N. Iorga, L. Blaga, G. Murnu, E. Lovinescu, G. Ibrăileanu, I. Pillat, G. Călinescu, D. R. Mazilu, Perpessicius ș.a.

O foarte interesantă panoramă a interdependenței și a influențelor implicite apare ilustrată în două tablouri sinoptice existente la paginile 143 și 144, prin care se copiază în mod deficient forme deja aranjate, aduse din condei, modernizate, deși nu era cazul, trecându-se peste textul manuscris din comoditate. Este cazul scriitorilor I. Pillat, I. Crețu și D. R. Mazilu. O altă grupă de copiști pornește de la ediția a III-a Maiorescu, un izvor greșit pe care-l urmează I. Scurtu, A. C. Cuza, M. Dragomirescu ș.a.

Luând atitudine împotriva acestora, autorul conchide că, mai presus de orice criteriu avut în vedere, dincolo de orice motivație și operație, trebuie să rămână cuvântul lui Eminescu:

„... să nu mi se schimbe nici o iotă, de vreme ce eu iscălesc cu numele meu întreg!”

Următoarele două capitole – închinate poeziei *Venere și madonă* – sunt concepute după aceeași metodă de comparare a formelor manuscrise cu textele apărute în ediții diverse. Editorul care intră în vederea autorului acum este D. Caracostea. Reproșul pe care i-l adresează I. E. Torouțiu este de a fi emis ipoteza că:

„... adoptând fonetica limbii literare, infinitesimala deosebire nu turbură impresia totală a sonetului (Veneția), întru nimic, deoarece și el, poetul, ca noi toți, tindea spre unificarea limbii”.

În sprijinul menținerii formelor poetice inițiale, autorul aduce modelele germane care apelează la tiparele vechi: Schiller, Goethe, Uhland, ale căror cuvinte nu au fost adaptate rigorilor limbii literare normate, indiferent din ce parte a Germaniei venea scriitorul. La pagina 167 a volumului apare o afirmație menită să oglindească puterea geniilor, indiferent de spațiul în care acestea se nasc:

„Cugetarea, simțirea, şi forma în care aceasta se exprimă, deosebesc de la cele dintâi manifestări pe scriitorul de factură minoră de creatorul autentic. Numai mari cugetători bântuiți de furtuni lăuntrice zdrobesc zăgazurile convenționale.”

Ceea ce nu i s-a întâmplat nici unui creator german, i se întâmplă lui Eminescu, creației sale care este mereu revizuită, aplicându-i-se rețeta unificării, considerându-se a fi neliterare şi nepoetice provincialismele şi particularitățile lingvistice ale timpului. Atitudinea autorului în acest punct este una izvorâtă dintr-un adevărat spirit românesc, o pagină de adâncă simțire. Prin Eminescu, arată I. E. Torouțiu, limba română a răzbătut spre lumină eliberându-se de povara slavonismelor, a grecismelor, a franțuzismelor şi a latinismelor, limpezindu-se şi îmbogățindu-se din propriile sale resurse, poetul punând cuvintele în slujba *„imperialismului limbii române”*.

În ceea ce priveşte formula călinesciană, conform căreia *Principiul estetic este acela care decide*, exegetul consideră că acesta nu poate funcționa decât în cazul propriei tale creații. Altfel se neglijează autonomia şi suveranitatea autorului. Există un limbaj poetic, dincolo de orice normă, orice intervenție ducând în mod implicit la mutilarea acestuia. Soluția pentru îndepărtarea acestei stări de fapt este cercetarea onestă, obiectivitatea, serioasa adâncire în studiul manuscriselor, evitându-se subiectivismul pe care fiecare editor doreşte să-l impună prin amprentarea intervențiilor.

Capitolele VIII şi IX fac referire la poemul *Mortua est!*, subliniind meritul lui Perpessicius de a fi reprodus materialul de laborator, texte originale şi filiațiuni, însoțindu-le de informații istorice şi de comentarii. Se reaminteşte acum tema lucrării de față, aceea de a cunoaşte cuvântul în

poezia lui Eminescu, cunoaştere care să permită elaborarea unui glosar eminescian stabil, dincolo de opiniile fiecărui cercetător în parte. Scriind despre rolul lui Maiorescu, autorul îi recunoaşte vocaţia de critic, profesiunea sa de îndrumător şi încrederea pe care Eminescu însuşi o avea în persoana acestuia, Maiorescu fiind cel care a practicat corectarea textelor şi după moartea poetului. Dacă, însă, la începuturi, Eminescu i-a dat mână liberă criticului, treptat îngrădeşte acest privilegiu, până la interdicţia drastică, aşa după cum reiese dintr-o scrisoare, o replică a sugestiilor lui Maiorescu se pare:

„Deci trimit această coală de versuri, făcând trei rugăminţi cât se poate de stăruitoare, a căror împlinire voi privi-o întotdeauna cu un deosebit semn de prieteşug:

I. Să nu se schimbe o iotă din ceea ce am scris, căci îndată ce ies tipărite cu iscălitura mea, răspunderea greşelilor mă priveşte pe mine;

II. Să se tipărească toate patru de o dată;

III. Să nu aibă în marginea putinţii nici o greşeală de tipar...”

În mod explicit, Eminescu atenţionează, testamentar, editorii în privinţa păstrării textelor în litera manuscriselor, introducând un fel de clauză de rezervare a drepturilor. Orice intervenţie – îndreptarea greşelilor, schimbarea formelor lexicale, înlăturarea sau adăugarea unor strofe etc. – încalcă testamentul.

* * *

Poemului *Luceafărul* i se consacră al X-lea capitol şi ultimul, capitol în care se insistă pe numărul strofelor care-l compun, căzându-se de acord asupra faptului că Eminescu a lucrat împreună cu Maiorescu la cizelarea poemului până a căpătat forma trimisă la Viena pentru publicare în Almanah. Numărul strofelor care apar în Almanah, acceptat de Eminescu, este 98. În ediţia lui Maiorescu din dec. 1883 apar doar 94 de strofe. Cenzura îi aparţine în exclusivitate criticului. Consimţământul poetului nu a fost dat.

Volumul se încheie cu scrisori către Perpessicius, adresate de către I. E. Torouţiu în 22 oct. şi în 16 dec. 1947, scrisori amabile şi respectuoase, în care expune planurile de lucru la exegeza eminesciană, perspectiva filologică asupra poeziilor antume, volumele 14-25 din *Studii şi documente, Monografia Goethe* şi terminarea *Istoriei literaturii germane.* Respiră din scrisori teama pentru securitatea documentelor, justificată din păcate şi adeverită mai târziu prin dispariţia multora dintre ele. Grija pentru cenzură se instaurează. Autorul are luciditatea să o vadă: dominaţia materiei asupra spiritului. Are însă şi puterea speranţei:

„Cred în renaşterea Ţării, morală şi materială, cu tăria cu care Columb a crezut în existenţa unei lumi noi, Galileo Galilei în e pur si muove şi Darvin în legea gravitaţiei şi atracţiunii pământului."

Intenţiona să omagieze centenarul naşterii lui Eminescu prin publicarea *Exegezei Eminescu* – 700 de pagini pierdute. O contribuţie imposibil de evaluat din lipsa documentelor dar apreciabilă şi recuperabilă în spirit în lumina studiilor prezentate în acest volum. Încheiem prezentarea cu o invitaţie la o lectură atentă şi necesară şi cu ultimele rânduri adresate lui Perpessicius într-o altă epistolă:

„Ca istoric trebuia să cunoaşteţi toate consecinţele: vae victis! Şi să vă înarmaţi sufleteşte, pentru rezistenţă. Toate celelalte să coboare în subconştient, de unde, la timpul său, vă repet foarte apropiat, se vor înălţa întărite."

(*I. E. Torouţiu*)

Un proiect ambițios pentru cultura noastră*

Livia COTORCEA

Apărut anul trecut la Editura Axa din Botoşani, în colecția Ipoteşti, *Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor antume* (în două volume însumând peste o mie de pagini) stă sub egida Universității „Al. I. Cuza" din Iaşi şi a Centrului Național de studii „Mihai Eminescu" din Ipoteşti. Cele două volume sînt o primă parte dintr-un proiect gândit în două secvențe: *Concordanțele poeziilor eminesciene* şi *Dicționar de semne şi sensuri poetice*. Un proiect ambițios şi absolut necesar pentru cultura noastră, realizat dintr-o nouă perspectivă şi cu noi instrumente, la aproape patru decenii de la publicarea *Dicționarului limbii poetice eminesciene*, inițiat şi coordonat de Tudor Vianu.

Conceput încă din 1993 de prof. dr. Dumitru Irimia, decanul de atunci al Facultății de Litere din Iaşi şi şeful nou înființatei catedre „Mihai Eminescu", proiectul a beneficiat de colaborarea unor tineri cercetători, asistenți şi lectori universitari, care au lucrat susținut, cu pasiune, la fişarea şi ordonarea unui material imens. Mihaela Cernăuți-Gorodețchi, Minodora Donisă-Besson şi Mioara Săcrieru au acceptat să lucreze aproape în anonimat, la lucruri deloc spectaculoase pentru un ochi neavizat, care, în nici un caz, n-ar putea duce la o afirmare imediată şi zgomotoasă (dorită, din păcate, de atât de mulți tineri...). Printre multele merite ale acestui *Dicționar*, aş dori să evidențiez semnificația sa formativă: tinerii care-au lucrat la el, îndrumați de un mare profesor şi de unul dintre cei mai mari eminescologi ai culturii noastre, au

---

* *Articol apărut în „Timpul", anul IV, nr. 49, ianuarie 2003, preluat cu acordul autoarei.*

parcurs etapele unei inițieri filologice temeinice şi cu efecte de durată.

Dicționarul este rezultatul colaborării cu *Centrul de analiză a Textului* de la Facultatea de Litere a Universității din Cluj, unde cercetarea interdisciplinară – informatică şi lingvistică – este o realitate, iar nu un deziderat. Se cuvine aşadar să amintim numele clujenilor care au asigurat analiza şi lematizarea creației poetice eminesciene antume: Sanda Cherata, autoarea sistemului de lematizare automată şi de generare a concordanțelor (CONCORD), Teodor Vuşcan, creatorul sistemului lexical informatizat (SILEX) şi Emma Tămîianu, colaborator. Nu în ultimul rând, trebuie semnalat printre colaboratori Centrul Național de studii „Mihai Eminescu" din Ipoteşti, care a realizat corecturile, a pregătit textul pentru tipar şi care, după cum aflăm din argumentul prof. Dumitru Irimia, îşi va spori atribuțiile în partea a doua a proiectului – *Dicționar de semne poetice*.

După cum se prezintă lucrurile cu această primă parte realizată, în final, când vor fi definitivate şi *Concordanțele poeziilor postume* şi *Dicționarul de semne şi sensuri poetice*, în întregul ei, lucrarea va însuma cel puțin şase volume masive. Pentru ca acestea să fie definitivate, va fi nevoie de ani de muncă asiduă şi, mai ales, de susținerea logistică pe care trebuie să o acorde forurile ştiințifice şi administrative pentru îmbogățirea culturii române cu o lucrare monumentală şi absolut necesară.

Alte culturi, mai atente la valorile proprii, şi-au înscris demult în palmaresul lor dicționare ce tezaurizează limbajul marilor poeți – şi nu e vorba doar de cultura italiană (din care s-a preluat, cu modificările de rigoare, modelul de lucrare) sau de cultura franceză, ci şi de culturi considerate „mai mici", precum cea poloneză sau cehă, care posedă acum un impresionant număr de lucrări enciclopedice şi lexicografice de factura celei de care ne ocupăm. Gândindu-ne la toate aceste lucruri, fapta colectivului îndrumat de prof. Irimia ni se pare şi mai demnă de relevat în exemplaritatea ei, şi mai demnă de o răsplată pe care Academia ar trebui să se simtă obligată să i-o acorde.

Oricât de aridă şi de „ne-poetică” ar părea o astfel de lucrare, faptul că ea stochează (în cuvinte, semne şi sensuri procentualizate) un întreg proces de gândire, de limbă, de receptare devine un solid argument pentru a o considera un mod de a ilustra şi pentru străini, poate mai eficient, sintagma atât de dragă nouă „Eminescu – cel mai mare poet al românilor”.

Concordanțele poeziilor antume înregistrează patru mii şaptezeci şi patru de leme-unități lexicale paradigmatice, adică în forma lor de bază, urmate, pe o a doua coloană de variantele lor sintagmatice, ca şi cuvinte în text. Variantele morfologice ale lexemelor sînt considerate ocurențele contextuale ale acestora, contextul conținând versul în care lema se manifestă, acesta, la rândul lui, trimițând la codul numeric al poeziei din care a fost extras. Este indicată şi frecvența cuvântului actualizat în creația antumă a lui Eminescu, o frecvență absolută, reprezentată de prima cifră ce corespunde ocurențelor integrate versurilor ilustrative şi o frecvență relativă, semnalată de un al doilea număr (reprezentând raportarea la totalul de 4074 de leme).

Totul este executat cu atâta rigoare şi acuratețe încât suntem convinşi că acest tip de dicționar va deveni un instrument extrem de util şi eficace pentru cercetări de poetică şi stilistică vizând autorul, cât şi pentru studii referitoare la stilul epocii sau al curentului literar respectiv. Cunoscând ce semnificație are un cuvânt într-un text pentru tematizarea lui, este evident că studiile axate pe tematismul poetic vor beneficia şi ele din plin de pe urma utilizării unui astfel de dicționar. Modul în care lucrarea pune în evidență prezența unor cuvinte în partea finală a versului va înlesni, cu siguranță, studii consacrate rimei, ritmului, precum şi semanticii poetice, care operează cu momente tari şi momente slabe ale sensului.

Iubitorii poeziei lui Eminescu, filologii, poeticienii şi stilisticienii au de ce să fie recunoscători colectivului ce a lucrat şi lucrează la un dicționar de o asemenea complexitate şi de o atât de mare importanță pentru cultura noastră.

Bibliografie

– 2002 –

Întocmită de Mariana NESTOR şi Camelia STUMBEA
B. C. U. „Mihai Eminescu" Iaşi

EMINESCU, Mihai. **Geniu pustiu: proza literară.** Bucureşti; Chişinău, Litera International, 2002, 384 p. (Biblioteca şcolarului ; 202)

EMINESCU, Mihai. **Opera poetică**. Prefaţă de Dan Mănucă; ilustraţii de Lucian Sacrieru. Ediţie tematică de Petru Zugun. Iaşi, Tehnopress, 2002, 3 vol. (Tezaur) (vol.1: Poeziile şi poemele de dragoste. - 342 p.: facs.; vol.2: Poeziile şi poemele naţionale. - 123 p.: facs.; vol.3: Poeziile şi poemele filozofice. - 257 p.: facs.)

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Bucureşti, Lucman, [2002?], 269 p. (Biblioteca copiilor)

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Cu o prefaţă de Romul Munteanu. Ediţia a 2-a îngrijită de Paulina Popa şi Nicolae Szekely. Deva, Emia, 2002, 266 p. (Poesis)

EMINESCU, Mihai. **Poezii**. Bucureşti, Herra, 2002, 191 p.

EMINESCU, Mihai. **Poezii = Poésies**. Prezentare şi traducere de Jean-Louis Courriol. Ediţia a 2-a. Piteşti, Paralela 45, 2002, 123 p. (Gemeni)

EMINESCU, Mihai. **Traduceri literare**. Ediție, studiu introductiv, note şi comentarii de D. Vatamaniuc. Bucureşti, Vestala, 2002, 319 p. (Bibliografie Şcolară)

* * * **Dicționarul limbajului poetic eminescian. Concordanțele poeziilor antume**, vol. I-II, coordonator Dumitru Irimia, Botoşani, Editura Axa, 2002

EMINESCU, Mihai. **Colinde, colinde!** - În: *APOSTROF*, v. 12 bis, 2002 dec, No. 12, p. 3.

EMINESCU, Mihai. **Criticilor mei.** - În: *CRONICA*, v. 37, 2002 ian, No. 1, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **De pe ochi ți se ridică.** - În: *POEZIA*, v. 8, 2002, No. 3, p. 250.

EMINESCU, Mihai. **Dicționar de economie politică.** - În: *MANUSCRIPTUM*, v. 31, 2001, No. 1-4, p. 7-16.

EMINESCU, Mihai. **E trist ca nimeni să te ştie.** - În: *POEZIA*, v. 8, 2002, No. 4, p. 252.

EMINESCU, Mihai. **O, rămîi, rămîi cu bine.** - În: *POEZIA*, v. 8, 2002, No. 2, p. 252.

EMINESCU, Mihai. **„Un semn al declasării..."** - În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 11, 2002 ian 15, No. 600, p. 1.

EMINESCU, Mihai. **Zburam.** - În: *POEZIA*, v. 8, 2002, No. 1, p. 249-250.

EMINESCU, Mihai. **Du noir…; Jusqu'à l'étoile…; Pourquoi ne viens-tu pas?; Kamadeva; A mes propres critiques; Le désir; Le lac.** Traducere în lb. franceză de Constantin Frosin. - În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, 2002 dec, No. 48-52, p. 58.

EMINESCU, Mihai. **Hymne à la lune.** Traducere de Theodor Cazaban. - În: *JURNALUL literar*, v. 13, 2002 mar-apr-mai, No. 5-10, p. 11.

EMINESCU, Mihai. **You understand me not.** Traducere de Maria Niculescu. - În: *POEZIA*, v. 8, 2002, No. 3, p. 74.

EMINESCU, Mihai, trad. **Foaie veştedă** de Nikolaus Lenau. - În: *OBSERVATOR cultural*, v. 3, 2002 aug 20, No. 130, p. 11.

AILENEI, Sergiu. **Eminescu în ultimii ani.** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 136, 2002 iun, No. 6, p. 69-70.

ANDONE, Irina. **Contrariile eminesciene în reprezentare.** – În: *CRONICA*, v. 37, 2002 ian, No. 1, p. 10-11.

BĂDĂRĂU, George. **Cercetarea universitară.** [Doru Scărlătescu: Eminescu şi religia, Iaşi, Timpul, 2000] - În: *LUCEAFĂRUL*, 2002 feb 20, No. 6. p. 16.

BĂLU, Andi. **Mihai Eminescu şi Thomas Gray.** - În: *VIAȚA românească*, v. 97, 2002 mai-iun, No. 5-6, p. 245-247.

BÎRSAN SPIRIDON, Marilena. **„Feciorul de împărat fără de stea". Elemente de magie şi ocultism.** – În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu. Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 58-62.

BORBELY, Ştefan. **Matei Călinescu: Atmosfera începuturilor, debutul editorial.** – În: *VIAȚA românească*, v. 97, 2002 aug-sep, No. 8-9, p. 43-66.

BREBU, Carletta- Elena. **Eminescu - din nou printre noi.** [Al. Husar: Pro Eminescu, Iaşi, Junimea, 2001] - În: *ATENEU*, v. 39, 2002 sep, No. 9, p. 4.

BUDUCA, Ioan. **Eminescu. Zero şi infinitul.** [Tudor Cătineanu: Antinomia eminesciană. Echilibru şi dezagregare, Bucureşti, Sinapsa, 2002] – În: *VATRA*, v. 29, 2002 mai-iun, No. 372-373, p. 143.

BUSTIUC, Constantin Z. **Mihai Eminescu în universalitate.** Constanța, Ex Ponto, 2002, 66 p.

BUZAŞI, Ion. **Un *dosar literar* al „Doinei" eminesciene.** - În: *TOMIS*, v. 7, 2002 ian, No. 1, p. 4.

BUZERA, Ion. **Lecturi postmoderne.** Craiova, Noul Scris Românesc, 2001, 272 p. (Colecția „Theta. Eseu")

CANGE, Radu. **Geniu şi demnitate.** – În: *ATENEU*, v. 39, 2002 dec, No. 12, p. 5.

CĂLINESCU, George. **Viaţa lui Mihai Eminescu.** Introducere de Eugen Simion. Ediţie îngrijită de Ileana Mihăilă. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2002, XVI, 268 p.: fotogr., facs.

CĂTINEANU, Tudor. **Antinomia eminesciană. Echilibru şi dezagregare.** Bucureşti, Sinapsa, 2002.

CERNAT, Paul. **Despre Eminescu şi Eliade, altfel.** - În: *OBSERVATOR cultural*, v. 3, 2002 dec 3, No. 145, p. 9-10.

CERNĂUŢI-GORODEŢCHI, Mihaela. **Paradigma *Legării* în poezia eminesciană.** În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 158-170.

CERNICA, Niadi. **Eminescu şi muzica.** [Lucia Olaru Nenati: Eminescu. De la muzica poeziei la poezia muzicii, Botoşani, Geea, 2000] – În: *VIAŢA românească*, v. 97, 2002 iul, No. 7, p. 123-124.

CESEREANU, Ruxandra. **Ultraconservatorul agresiv şi profetul mînios. Eminescu la „Timpul”.** – În: *STEAUA*, v. 53, 2002 feb-mar, No. 2-3, p. 18-21.

CHEIE-PANTEA, Iosif. **Camil Petrescu şi modelul eminescian.** – În: *STEAUA*, v. 53, 2002 ian, No. 1, p. 8-9.

CIFOR, Lucian. **Reflexe ale teologiei apofatice în poezia eminesciană**, în „Studii de slavistică”, Iaşi, Editura Universităţii „Al.I. Cuza”, 2002, p. 105-117.

CIMPOI, Mihai. **Eminescu şi opera istoriei.** [Mihai Eminescu: Opere, vol. 9, ediţie critică îngrijită de Aurelia Rusu, Bucureşti, Minerva, 2001]. - În: *LUCEAFĂRUL*, 2002 ian 16, No. 1, p. 17.

CIMPOI, Mihai. **Madona dumnezeie.** - În: *CONTEMPORANUL - ideea europeană*, v. 12, 2002 apr 18, No. 16, p. 8-9.

CIMPOI, Mihai. **Suveranitatea ochiului.** - În: *CONTEMPORANUL - ideea europeană*, v. 12, 2002 mar 28, No. 13, p. 6-7.

CIMPOI, Mihai. **Un om al hybris-ului.** - În: *CONTEMPORANUL - ideea europeană*, v. 12, 2002 mai 16, No. 20, p. 8.

CIMPOI, Mihai. **Un poet al ființei.** - În: *CONTEMPORANUL - ideea europeană*, v. 12, 2002 feb 15, No. 7, p. 11.

CIMPOI, Mihai; ROGOJANU, Ion C. **„Un loc sacru, o casă cu toate edițiile lui Eminescu". De vorbă cu bibliofilul Ion C. Rogojanu.** – În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 244-248.

CODREANU, Theodor. **Eminescu şi formele perfecte.** – În: *STEAUA*, v. 53, 2002 ian, No. 1, p. 9-11.

CONSTANTINESCU, Cătălin. **Adrian Voica, „Poezii cu formă fixă: aplicații eminesciene".** Prefață de Gh. Bulgăr. Iaşi, Editura Universitas XXI, 2001, 206 p. – În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 251-254.

CONSTANTINESCU, Ioan. **Eminescu versus Caragiale.** – În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 17-32.

CONSTANTINESCU, Viorica S. **„Eu sunt trubadurul…"** – În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 105-115.

CORNEANU, Nicolae. **Eminescu şi teologia.** - În: *JURNALUL literar*, v. 13, 2002 mar-apr-mai, No. 5-10, p. 1, 24.

COROAMĂ, Laura. **Eminescu şi Evul Mediu creştin.** – În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 63-74.

COZEA, Liana. **Povestea eseistului călător spre „steaua ființei"**. [Ioan Derşidan: Monologul dramatic eminescian,

Cluj-Napoca, Dacia, 2001] – În: *FAMILIA*, v. 38, 2002 mar, p. 64-67.

COZMEI, Ion. **Eminescu în limba ucraineană**. [Mihai Eminescu: Poezii, ediţie bilingvă îngrijită de Mihai Mihailiuk, cuvînt înainte de Dan Horia Mazilu, Bucureşti, Elion, 2000] - În: *DACIA literară*, v. 13, 2002, No. 44, p. 27-28.

COZMEI, Ion. **Eminescu în veşmînt poetic ucrainean.** – În: *LUCEAFĂRUL*, 2002 dec 18, No. 45-46, p. 34.

CRĂCIUN, Camelia. **Mihai Eminescu – autor dramatic.** [Ion Ilie Mileşan: Mihai Eminescu – autor dramatic, Târgu-Mureş, Ardealul, 1997] – În: *VATRA*, v 29, 2002 aug-sep, No. 377-378, p. 71.

CREŢU, Adrian. **O paradigmă a tragicului de la Eminescu la Bacovia şi Cioran.** În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2002 ian, No. 1, p. 77-81.

CREŢU, Bogdan. **Eminescianismul şi caragialismul – constructe culturale şi sociale.** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 136, 2002 dec, No. 12, p. 63-64.

CRUPA, Adrian. **Imaginarul creştin eminescian în con-textual secoluli al XIX-lea.** – În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 92-102.

CUBLEŞAN, Constantin. **Lăcrămioarele învaţăceilor.** [Ion Filipciuc: Lăcrămioarele învăţăceilor … şi Eminescu. Între-gite cu facsimilia broşurii din 1866 Biblioteca „Mioriţa”, Câmpulung Bucovina, 2001] – În: *STEAUA*, v. 53, 2002 feb-mar, No. 2-3, p. 27-28.

CUBLEŞAN, Constantin. **Luceafărul.** [Mihai Eminescu: Luceafărul. Ediţie îngrijită de Magda Ursache şi Petru Ursache. Studiu introductiv de Petru Ursache. Iaşi, Timpul, 2001] – În: *VIAŢA românească*, v. 97, 2002 mar-apr, No. 3-4, p. 185-189.

CUBLEŞAN, Constantin. **„Lumina de lună”.** [Mihai Eminescu: Versuri lirice. Ediţie îngrijită de Ioana Busuioceanu şi Aurelia Dumitraşcu. Coord. şi cuvînt înainte de Alex. Condeescu. Bucureşti, Editura Muzeului Literaturii Române, 2000] - În: *LUCEAFĂRUL*, 2002 ian 16, No. 1, p. 16-17.

CUBLEŞAN, Constantin. **Poetica temporalităţii.** [Dumitru Chioaru: Poetica temporalităţii. Eseu asupra poeziei româneşti, Cluj-Napoca, Dacia, 2000] – În: *VATRA*, v. 29, 2002 mar-apr, No. 372-373, p. 123-124.

CUBLEŞAN, Constantin. **Productivitate, reprezentativitate, interpretativitate.** [Mihai Cimpoi: Critice I, Craiova, Editura Fundaţiei Scrisul Românesc, 2001] - În: *LUCEAFĂRUL*, 2002 mai 29, No. 20, p. 17.

CUBLEŞAN, Constantin. **Reacţiune şi conservatorism.** [Ioan Stanomir: Reacţiune şi conservatorism. Eseu asupra imaginarului politic eminescian, Bucureşti, Nemira, 2000] - În: *LUCEAFĂRUL*, 2002 mar 6, No. 8, p. 11.

CUBLEŞAN, Constantin. **O vastă sinteză poetică.** [Al. Husar: Pro Eminescu, Iaşi, Junimea, 2001] – În: *VIAŢA românească*, v. 97, 2002 aug-sep, No. 8-9, p. 208-211.

CUBLEŞAN, Constantin. **Un Lenau român ?** - În: *LUCEAFĂRUL*, 2002 mai 15, No. 18, p. 17.

CUMPĂTESCU, Andone. **Expoziţie permanentă de medalii Eminescu la muzeul din Parcul Copou**. – În: *CRONICA*, v. 37, 2002 ian, No. 1, p. 11, 26.

CURTICĂPEANU, Doina. **Apropierea de Eminescu (I, II).** [Ilina Gregori: Studii literare, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002] – În: *FAMILIA*, v. 38, 2002 sep, No. 9, p. 50-52; 2002 oct, No. 10, p. 91-94.

DAMIAN, Theodor. **Credinţă şi evlavie la Eminescu: Poezia „Christ”.** – În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 75-82.

DAN, Ilie. **O nouă carte despre Eminescu.** [Leca Morariu: Eminescu. Note pentru o monografie. Ediție îngrijită, prefață și bibliografie de Liviu Papuc. Iași, Timpul, 2001] – În: *CRONICA*, v. 37, 2002 mar, No. 3, p. 10.

DIMA, Simion. **O carte și un titlu inaugural.** - În: *ADE-VĂRUL literar și artistic*, v. 11, 2002 iun 25, No. 622, p. 14.

DIMA, Teodora. **„Trecut-au anii …" de Mihai Eminescu – perspectivă prozodică.** – În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 197-202.

DOBRE. Anișoara. **Eminescu și Teleormanul.** [Stan V. Cristea: Eminescu și Teleormanul, Alexandria, Tipoalex, 2000] – În: *LUCEAFĂRUL*, 2002 aug 7, No. 30, p. 22.

DOBRESCU, Alexandru. **Critici și detractori.** - În: *ADEVĂ-RUL literar și artistic*, v. 11, 2002 dec 10, No. 646, p. 8.

DOINAȘ, Ștefan Augustin. **Versul celor patru superlative.** - În: *ROMÂNIA literară*, v. 35, 2002 apr 24, No. 16, p. 16-17.

DORIN, Mihai. **Eminescu și modernizarea României.** - În: *ROMÂNIA literară*, v. 35, 2002 ian 23, No. 3, p. 10-11.

FILIPCIUC, Ion. **Lăcrămioarele învățăceilor… și Eminescu.** Întregite cu facsimilia broșurii din 1866 Biblioteca „Miorița", Câmpulung Bucovina, 2001.

FLOREA, Pavel. **Despre Eminescu cu Eminescu.** Iași, Universitas XXI, 2002, 244 p.

FLOREA, Pavel. **O posibilă influență a „Bibliei" în „Luceafărul" lui Mihai Eminescu.** - În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 83-91.

FLORESCU, Cristina. **Un infern exegetic.** [Rodica Marian ; Felicia Șerban: Dicționarul *Luceafărului* eminescian (și textul integral al poemului), Cluj-Napoca, Clusium, 2000] – În: *TIMPUL*, v. 3, 2002 oct, No. 10, p. 9.

FRISCH, Helmuth. **Eminescu – cititor al lui Carus Sterne şi al lui Dioscoride.** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 136, 2002 sep, No. 9, p. 77-80.

FUZI, Izabella. **Relaţia dintre eu - subiectul enunţării - şi limbaj în „Iambul” de Mihai Eminescu.** - În: *LIMBĂ şi literatură*, v. 47, 2002, No. 1-2, p. 75-78.

GAMAN, Ramona. **„Când însuşi glasul” – perspectivă prozodică.** - În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 203-212.

GEORGESCU, Nicolae. **Forme cu apostrof în poezia eminesciană.** - În: *ROMÂNIA literară*, v. 35, 2002 mar 27, No. 12, p. 14-15.

GEORGESCU, Nicolae. **Forme cu apostrof în poezia eminesciană.** - În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 186-196.

GEORGESCU, Nicolae. **Moartea antumă a lui Eminescu: 1883-1889.** Ediţia a 2-a îngrijită de Pavel Balmuş. Chişinău, Cartier, 2002, 303 p. (Cartier istoric)

GREGORI, Ilina. **Studii literare: Eminescu la Berlin: Mircea Eliade: Trei analize.** Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002, XI, 207 p. (Critică şi istorie literară)

HUSAR, Alexandru. **Eminescu actual.** – În: *CRONICA*, v. 37, 2002 ian, No. 1, p. 10.

HUSAR, Alexandru. **Pro Eminescu.** Iaşi, Junimea, 2001, 298 p. (Eminesciana. Serie nouă; 4)

IANCU, Vasile. **Coroana, în poezia eminesciană, „efigie a demnităţii spirituale”.** – În: *CRONICA*, v. 37, 2002 iul, No. 7, p. 27.

IFRIM, Savel. **Aspecte privind locul şi data naşterii lui Eminescu.** – În: *CRONICA*, v. 37, 2002 oct, No. 10, p. 11, 25.

IONESCU-LUPEANU, Mihai. **Marele necunoscut.** – În: *TOMIS*, v. 7, 2002 ian, No. 1, p. 4.

IONIȚĂ, Puiu. **Simboluri mistice la Novalis şi Eminescu.** - În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 117-138.

ISTRATE, Gavril. **Eminescu în portugheză.** – În: *DACIA literară*, v. 13, 2002, No. 47, p. 25-26.

JICU, Adrian. **Ilina Gregori, „Studii literare”** [Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 2002] - În: *ATENEU*, v. 39, 2002 nov, No. 11, p. 7.

LAIU, Maria. **Veşti de la Chişinău.** - În: *LUCEAFĂRUL*, 2002 mar 20, No. 10, p. 18.

LECA, Magdalena. **Limbajul eminescian în traduceri germane şi italiene.** Iaşi, Editura Universității „Al. I. Cuza”, 2002, 267 p.

LOZBA, Mihai. **Eminescu şi ştiința română.** Iaşi, Editura D.I.G., 2002, 83 p.

LUPU, Gheorghe. **Controverse eminesciene.** [Theodor Codreanu: Controverse eminesciene, Bucureşti, Viitorul românesc, 2000] - În: *DACIA literară*, v. 13, 2002, No. 44, p. 25-26.

LUPU, Gheorghe. **Nemuritor şi rece.** [Mihai Eminescu: Luceafărul. Ediție îngrijită de Magda şi Petru Ursache. Iaşi, Timpul, 2001] - În: *STUDII eminescologice.* Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 255-259.

MACARIE, Gheorghe. **Fantasticul straniu şi miraculos în proza eminesciană.** În: *STUDII eminescologice.* Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 50-57.

MANIU, Leonida. **Obsesia voievodală în lirica eminesciană.** - În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constanti-

nescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 33-40.

MANIU, Leonida. **Permanența spiritului junimist.** – În: *CRONICA*, v. 37, 2002 apr, No. 4, p. 11.

MANOLESCU, Nicolae. **Pluralitatea poeziei eminesciene.** - În: *ROMÂNIA literară*, v. 35, 2002 ian 16, No. 2, p. 1.

MANOLESCU, Nicolae. **Spre o nouă ediție Eminescu.** - În: *ROMÂNIA literară*, v. 35, 2002 feb 20, No. 7, p. 1.

MARIAN, Rodica. **Conceptul blagian al „sofianicului" la Eminescu**, în „Meridian Blaga", vol. II, Cluj-Napoca, 2002, Casa Cărții de știință, p. 140-153.

MARIAN, Rodica. **Moartea în textul integral al „Luceafărului".** – În. *STEAUA*, v. 53, 2002 feb-mar, No. 2-3, p. 22-24.

MIHAI, Constantin. **Eminescu şi creştinismul – imaginea cristică în poetica eminesciană.** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 136, 2002 iul, No. 7, p. 71-74.

MIHAI, Constantin. **Răsfrîngeri ale tradiției culturale patristice – o exegeză a poeziei eminesciene „Reverie".** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 136, 2002 iun, No. 6, p. 71.

MIREA, George. **Ioan Derşidan, „Monologul dramatic eminescian",** Cluj-Napoca, Editura Dacia, 2001, 200 p. - În: *LIMBĂ şi literatură*, v. 47, 2002, No. 1-2, p. 134-135.

MITITELU, Mihaela. **Luceafărul – un exemplu de critica traducerii.** – În: *POEZIA*, v. 8, 2002, No. 2, p. 191-196.

MIU, Constantin. **Formația spirituală de esență creştină a lui Eminescu.** - În: *TOMIS*, v. 7, 2002 ian, No. 1, p. 7.

MOLDOVAN, Martin. **Geneza elegiilor eminesciene.** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2002 ian, No. 1, p. 74-76.

MORARIU, Leca. **Eminescu. Note pentru o monografie**. Ediție îngrijită, prefață şi bibliografie de Liviu Papuc. Iaşi, Timpul, 2001, 299 p.

MUNTEANU, Cornel. **Receptarea lui Eminescu.** – În: *ROMÂNIA literară*, v. 35, 2002 oct 30, No. 43, p. 14.

MUREŞAN, Viorel. **Timp „văzut" şi timp „auzit" în „Melancolie" de Mihai Eminescu.** – În: *FAMILIA*, v. 38, 2002 iun, No. 6, p. 45-48.

MUTOIU, Lăcrămioara. **Umbre în proza lui Eminescu şi cea a lui Sadeq Hedayat.** - În: *ATENEU*, v. 39, 2002 ian, No. 1, p. 18.

OANCEA, Ileana. **„Îngânarea gândului".** – În: *ORIZONT*, v. 16, 2002 ian 21, No. 1, p. 31.

OANCEA, Ileana. **Luminozitate magică şi reverberaţii sonore.** – În: *ORIZONT*, v. 16, 2002 feb 20, No. 2, p. 31.

PAPUC, Liviu. **Procesul Eminescu–Petrino – o afacere politică (IV).** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2002 ian, No. 1, p. 98-99.

PAPUC, Liviu. **Procesul Eminescu–Petrino – o afacere politică (V).** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2002 feb, No. 2, p. 90.

PAPUC, Liviu. **Procesul Eminescu–Petrino – o afacere politică (VI).** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 136, 2002 mar, No. 3, p. 89.

PAPUC, Liviu. **Procesul Eminescu–Petrino – o afacere politică (VII).** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 136, 2002 apr, No. 4, p. 89.

PAPUC, Liviu. **Codicil la procesul Eminescu-Petrino.** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 136, 2002 iun, No. 6, p. 84.

PAVEL, Toma. **Dialogul Diurn – Nocturn în basmul eminescian „Făt-Frumos din lacrimă".** – În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 145-157.

PĂDURARU, Mircea. **„Se bate miezul nopţii" sau „despre limită".** – În: *DACIA literară*, v. 13, 2002, nr. 47, p. 26-27.

PETRAŞ, Irina. **Eminescu la Berlin.** [Ilina Gregori: Studii literare, Bucureşti, Editura Fundaţiei Culturale Române, 2002] – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 12, 2002 dec, No. 48-52, p. 55-56.

PETRAŞ, Irina. **Fragmente despre moarte.** – În: *CONTEMPORANUL – ideea europeană*, v. 12, 2002 nov 14-21, No. 45-46, p. 24; 2002 nov 28, No. 47, p. 7; 2002 dec, No. 48-52, p. 4.

PLEŞCA, Brânduşa Dumitriţa. **„Se bate miezul nopţii" – interpretare prozodică.** – În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj- Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 213-219.

POCOVNICU, Daniel Ştefan. **Labirintul de oglinzi.** [Constantin Cubleşan: Eminescu în oglinzile critice, Cluj-Napoca, Dacia, 2001] - În: *ATENEU*, 2002 ian, No. 1, p. 4.

POPA, Constantin M. **Lecturi postmoderne.** [I. Buzera: Lecturi postmoderne, Craiova, Editura Noul Scris Românesc, 2001] – În: *APOSTROF*, v. 12 bis, 2002 iun, No. 6, p. 25, 30.

POPA, George. **Poezie şi adevăr.** – În: *POEZIA*, v. 8, 2002, No. 2, p. 180-187.

POPA, Ionel. **Suferinţa hârtiei – suferinţa cititului.** [Vasile Rusu: Eminescu poetul suferinţei, Sibiu, Tipotrib, 2001] – În: *VATRA*, v. 29, 2002 aug-sep, No. 377-378, p. 159-161.

POPA, Mircea. **Eminescu în corespondenţa unor editori de-ai săi.** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 136, 2002 sep, No. 9, p. 81-82.

PREPELIŢĂ, Mihai. **„Lăcrămioarele învăţăceilor" şi Eminescu.** [Ion Filipciuc: Lăcrămioarele învăţăceilor… şi Eminescu. Întregite cu facsimilia broşurii din 1866 Biblioteca „Mioriţa", Câmpulung Bucovina, 2001] – În: *VIAŢA românească*, v. 97, 2002 ian-feb, No. 1-2, p. 24-25.

RUSU, Vasile. **Eminescu poetul suferinţei.** Sibiu, Editura Tipotrib, 2001, 141 p.

SĂNDULESCU, Alexandru. **Duiliu Zamfirescu şi contemporanii lui : Alecsandri, Creangă, Caragiale, Slavici.** - În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 11, 2002 iul 16, No. 625, p. 13.

SĂNDULESCU, Alexandru. **Eminescu şi autorul „Vieţii la ţară”.** - În: *JURNALUL literar*, v. 13, 2002 aug-sep-oct, No. 13-20, p. 12.

SAVITESCU, Ionel. **Studii eminesciene.** [Alexandru Husar: Pro Eminescu, Iaşi. Junimea, 2001] - În: *DACIA literară*, v. 13, 2002, No. 46, p. 25-26.

SERES, Alexandru. **Un gând despre Eminescu şi Cioran.** – În: *FAMILIA*, v. 38, 2002 iun, No. 6, p. 49-50.

SIMUŢ, Ion. **Licenţa în... plagiat.** - În: *OBSERVATOR cultural*, v. 3, 2002 feb 26, No. 105, p. 32.

SOVIANY, Octavian. **Neoclasicismul posteminescian.** - În: *CONTEMPORANUL - ideea europeană*, v. 12, 2002 feb 7, No. 6, p. 4.

SPIRIDON, Cassian Maria. **Caragiale şi Eminescu sau feţele lui Ianus.** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 135, 2002 feb, No. 2, p. 1-4.

SPIRIDON, Cassian Maria. **O dragoste împărtăşită, Eminescu – Veronica (I-II).** – În: *CONVORBIRI literare*, v. 136, 2002 iun, No. 6, p. 1-5; 2002 iul, No. 7, p. 1-4.

STANCU, Valeriu. **Fiinţă a Morţii şi a Nemuririi.** – În: *CRONICA*, v. 37, 2002 ian, No. 1, p. 1.

ŞTEFAN, Ana-Maria. **Semnificaţii ale veşmîntului în „Cezara”.** - În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 139-144.

ŞTEFĂNESCU, Cornelia. **O carte rescrisă.** [George Călinescu: Opera lui Mihai Eminescu. Ediţie îngrijită de Ileana Mihăilă, Bucureşti, Editura Academiei Române, vol. 1,

1999; vol. 2, 2000] - În: *ROMÂNIA literară*, v. 35, 2002 mai 29, No. 21, p. 13.

TALPAN, Mihaela Elena. **Tendințe prerafaelitice în lirica eminesciană.** - În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 41-49.

TORSAN, Ilie. **Mihai Eminescu – Poezie şi Geometrie.** - În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 231-236.

TUDOR-ANTON, Eugenia. **Eminescu în proza Hortensiei Papadat-Bengescu.** - În: *ROMÂNIA literară*, v. 35, 2002 mar 20, No. 11, p. 21.

TUDOR ANTON, Eugenia. **Sora poetului.** - În: *ROMÂNIA literară*, v. 35, 2002 feb 6, No. 5, p. 10-11.

ȚICALO, Ion. **Timp eminescian.** - În: *DACIA literară*, v. 13, 2002, No. 46, p. 26-27.

UNGUREANU, Cornel. **Eminescu, cercetări noi.** [Ilina Gregori: Studii literare, Bucureşti, Editura Fundației Culturale Române, 2002] – În: *ORIZONT*, v. 16, 2002 sep 16, No. 9, p. 2.

UNGUREANU, Gheorghe. **Eminescu în documente de familie.** Ediție îngrijită de Dumitru Ivănescu şi Virginia Isac. Ediția a 2-a. Iaşi, Junimea, 2001, 570 p.: foto.

VALENTOVÁ, Libuše. **Receptarea operei lui Eminescu în cultura cehă.** – În: *DACIA literară*, v. 13, 2002, No. 45, p. 33-34.

VASILE, Geo. **Poezii de Eminescu. O antologie italiană.** [M. Eminescu: Poesie/Poezii. Ediție de Marin Mincu. Traducere de Sauro Albisani. Constanța, Editura Pontica, 2000] - În: *CONTEMPORANUL - ideea europeană*, v. 12, 2002 iun 13, No. 24, p. 5-6.

VASILESCU, Emil. **Perpessicius despre Eminescu.** [Perpessicius: Studii eminesciene. Ediție îngrijită, prefață, nota editorului şi tabel cronologic de Ileana Ene. Bucureşti, Editura Muzeului Literaturii Române, 2001] - În: *BIBLIOTECA*, v. 13, 2002, No. 6, p. 189.

VATAMANIUC, Dimitrie. **Eminescu. Dicționar de economie politică.** – În: *MANUSCRIPTUM*, v. 31, 2001, No. 1-4, p. 5-6.

VÂRGOLICI, Teodor. **Comentarii eminesciene.** [Constantin Cubleşan: Eminescu în oglinzile criticii. Cluj-Napoca, Dacia, 2001] - În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 11, 2002 apr 23, No. 614, p. 4.

VÂRGOLICI, Teodor. **Doi prieteni structural diferiți: Eminescu şi Caragiale.** - În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 11, 2002 ian 29, No. 602, p. 4.

VÂRGOLICI, Teodor. **Eminescu în corespondență.** [Eminescu în corespondență. Ediție de Lucian Chişu. Vol. 5. Bucureşti, Editura Muzeului Literaturii Române, 2002] - În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 11, 2002 oct 1, No. 636, p. 4.

VÂRGOLICI, Teodor. **G. Călinescu în ediție academică.** [G. Călinescu: Opera lui Mihai Eminescu. Ediție îngrijită de Ileana Mihăilă. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2002, 2 vol.; Viața lui Mihai Eminescu. Ediție îngrijită de Ileana Mihăilă. Bucureşti, Editura Academiei Române, 2001] - În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 11, 2002 apr 2, No. 611, p. 4.

VÂRGOLICI, Teodor. **„Traducerile" lui Eminescu.** [Mihai Eminescu: Traduceri literare. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note şi comentarii de D. Vatamaniuc. Bucureşti, Editura Vestala, 2002] - În: *ADEVĂRUL literar şi artistic*, v. 11, 2002 iun 11, No. 620, p. 4.

VINȚELER, Onufrie. **Teluric şi celest.** – În: *STEAUA*, v. 53, 2002 feb-mar, No. 2-3, p. 25-26.

VOICA, Adrian. ***Arta poetică*** **în trei postume cu formă fixă.** - În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 173-186.

VOICA, Adrian. **Bun venit în eminescologie.** [Leonida Maniu: Dor şi armonie eminesciană. Iaşi, Editura Institutului European, 2002] – În: *POEZIA*, v. 8, 2002, No. 2, p. 200-203.

VOICA, Adrian. **Ultima romanță eminesciană.** - În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 220-228.

VOICU, Amalia. **Eminescu: Poetul Phoenix.** - În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 237-243.

VOICU, Amalia. **„Înger palid …” sau poezia – rugăciune la Mihai Eminescu.** – În: *POEZIA*, v. 8, 2002, No. 2, p. 227-230.

VOICU, Amalia. **Repere asupra edificiului prozodic eminescian.** [Adrian Voica: Poezii cu formă fixă: aplicații eminesciene. Iaşi, Editura Universitas XXI, 2001] – În: *STUDII eminescologice*. Coord. Ioan Constantinescu, Cornelia Viziteu, Cluj-Napoca, Clusium, 2002, v. 4, p. 260-262.

VOINESCU, Radu. **Paradigme.** [Marin Mincu: Paradigme eminesciene. Constanța, Editura Pontica, 2000] – În: *LUCEAFĂRUL*, 2002 iun 26, No. 24, p. 4.

ZALIS, Henri. **Eminescu - zonele de interferență.** - În: *CONTEMPORANUL - ideea europeană*, v. 12, 2002 ian 17, No. 3, p. 5.

ZELETIN, C. D. **Poezia ideii de nimic (I, II).** - În: *ATENEU*, v. 39, 2002 iul, No. 7, p. 8; 2002 aug, No. 8, p. 8.

ZUGUN, Petru. **Ediție tematică a operei poetice eminesciene.** – În: *CRONICA*, v. 37, 2002 apr, No. 4, p. 21.

ZUGUN, Petru. **O reintroducere în actualitate a operei eminesciene.** [Pavel Florea: Despre Eminescu. Cu Eminescu, Iaşi, Editura Universitas XXI, 2002] – În: *CRONICA*, v. 37, 2002 oct, No. 10, p. 11.

Cuprins

Stilistică 5

Maeştri ai imaginarului grotesc / Petru URSACHE 7
Feciorul de împărat fără de stea / *Marilena* SPIRIDON BÎRSAN 17
Trăsături ale prozei fantastice la M. Eminescu şi I. P. Culianu / Georgiana DRĂGUŞ 26
Eterodoxul Eminescu / Denisa MĂNOIU 36
Elemente de cultură evreiască în Iconostas şi fragmentarium / Mihaela CERNĂUŢI-GORODEŢCHI 41
Rugăciune *unitate (poetică) în varietate (prozodică)* / Pavel TOMA 48

Hermeneutică

O lectură a poeziei Peste vârfuri / Rodica MARIAN 55
Iradieri semantice în poemul „Miron şi frumoasa fără corp" / Elena ZAHARIA 96
Depăşirea antinomiei cădere-ascensiune, moarte-viaţă în Memento mori / Amalia VOICU 107
Semnificaţii ale nocturnului la Novalis şi Eminescu / Brânduşa Dumitriţa PLEŞCA 115

Prozodie

Devenirea unei poezii / Adrian VOICA 133
Punctuaţie şi vecinătăţi ritmice în poezia lui Eminescu / N. GEORGESCU 150
Aspecte nebănuite ale structurii unei poezii de tinereţe: Prin nopţi tăcute / Adrian CRUPA 158
Exegetul şi metoda / Adrian VOICA 165

Comentarii

Eminescu în evoluția liricii noastre / Al. DIMA 189
Amita Bhose şi Eminescu / Dana Iuliana BÂZDÂGĂ 195
Câteva aspecte ale spiritualității erosului eminescian / Leonida MANIU 206
Un drum al lui Mihail Eminoviciu de-a lungul eroticii feminine / Livia IACOB 212
Eminescu – modernitatea cronicilor teatrale / Sorin MOCANU 215
Eminescu – Arghezi: un posibil dualism / Adrian M. CREŢU 224
Un emistih din Melancolie / Theodor CODREANU 232

Opinii, Note

Numărul de aur *în două poeme eminesciene* / Ilie TORSAN 241
Mihai Eminescu, etnolog? / Lucia BERDAN 259
Povestea unui sigiliu / Ion C. ROGOJANU 265

Recenzii

Despre o exegeză eminesciană / Toma PAVEL 269
Un proiect ambițios pentru cultura noastră / Livia COTORCEA 275

Bibliografie **278**

Tipărit la Imprimeria
«ATLAS-CLUSIUM»
Cluj-Napoca, iunie 2003